

لمن يكتب الكاتب؟..

لمن يكتب الكاتب؟ ليست هذه المسألة من قبيل الأبحاث النظرية التي لا تخرج منها نتيجة عملية، فقد دلتني تجاربي الذاتية أن محاولة الوصول إلى إجابة على هذا السؤال قد تفسر الغموض الذي يحيط ببعض الظواهر في حركتنا الأدبية المعاصرة ونحار في تفسيرها.

دعيت ذات يوم أن أكتب في مجلة «التعاون» التي تزعم أن قراءها من الفلاحين أعضاء النقابات الزراعية. فخيّل إلي في مبدأ الأمر أن الجمهور الذي ساحتده قد تحول من عام إلى خاص. وإن هذا التحول يفرض علي أن أصطنع أسلوبا يعاين في فني عقلية الفلاح ولفته. فهممت أن أكتب مقال بالعامية، وإن أجعل كلامي مما يجري قدر علمي على السنة الفلاحين، وإن أقطع الجمل، وإن أبسط الأفكار كأنني أخطب قوما بسيطاء.

ولكن الذي صدني عن هذه الحماقة صوت خفي في قلبي همس لي:

— لا يجعل بك أن تجلس هؤلاء القسراء منك جلسة التلاميذ الضغار أمام معلم يلقى عليهم الدرس من منصة عالية بلغة هابطة يعتمد أن يفهمهم بها أنه ينزل بها إلى مستواهم. لن يفسر الفلاحون عملك هذا إلا أنه أهانة لهم سافرة. أنهم لا يعترفون بفارق بينك وبينهم، وحتى لو اعترفوا فانهم يريدون أن يسموا اليك لا أن تنزل أنت إليهم، بل أنه لما يشرهم أن تنجح لهم الفرصة لامتحان قدرتهم على الفهم. أنهم يريدون منك أن تحدثهم كما تحدث بقية الناس لأنهم ليسوا بدعة بين الناس، أن مقالك المكتوب بالعامية وبلغة تتعمد البساطة سيقابل منهم بازدراء يمتنعهم من فهمها رغم سهولتها. أما إذا حدثتهم كما تحدث بقية الناس فقد لا يفهمون كل كلمة في مقالك ولكنهم سيفهمون قطعاً غرضك وما تهدف إليه. اليس هذا قصدك؟

صانتي هذا الصوت عن الوقوع في هذه الحماقة، ونفيت عن ذهني أنني أخطب جمعا من الفلاحين — وإنما جعلت همي الأول أن أعتدى إلى فكرة أعلم علم اليقين أنها تمس حياتهم وتخالط وجسدتهم كما تخالط وجداني — وأدنت مقالتي حولها.

ولما حملت مقالتي إلى رئيس التحرير وحديثه بهواجسي دهشت حين أتاني أن الأخبار التي لديهم تدل على أن قراءهم من الفلاحين يتأفون من كل مقال مكتوب بلغة الفلاحين — وزعم أنه يصطنع عقلية الفلاحين.

وأنت إذا دقت النظر وجدت أن أقسل أفاني العاصمة شيوعا بين الفلاحين هي الأغاني التي تقلد الفلاحين.

هذا الموقف يشبه أيضا موقف من يؤلف القصص للأطفال، لن يعرف النجاح إلا من ترفع عن لغة الأطفال وعرف كيف يهتدى إلى فكرة تمس حياتهم وتخالط وجدانهم كما تخالط وجدانه، وكتبها لهم بلغة لا ترجع سهولتها إلى هيوطها بل إلى وضوحها وبمعناها عن التفرع والتعقيد.

ويشبهه كذلك موقف من يدعي لاقاء محاضرة في ناد السيدات أنه سيبوح بواخا عظيما إذا ألبس محاضرتة ثوبا نسائيا وحول كلامه عن أسلوبه المعهود ليصطنع أسلوبا يفصله على قدهن. لا نجاة له أيضا

الا اذا اهتدى لفكرة تمس حياتهن وتخالط وجدانهن كما تخالط وجدانه - اما الأسلوب فباق لا يتغير
الا بقدر مسابره لهذه الفكرة في خطوطها المستقيمة والمنحنية .
فرغنا من هذا .

فتعال ندور حول المسألة نظرق مرة أخرى أبوابها المغلقة .

يقول بعض الكتاب : اننى اكتب لنفسى ، لا لأحد غيرى . وقد يصيف : اننى لن اتنازل عن علياى لأن
الفن لا يمتن .

لقد شاع هذا القول وردده التلاميذ عن الاساتذة . وقد آن اوان كشف زيفه ، فما هو فى الحقيقة
الا وهم المخدوع بنفسه ، وشقشقة فارغة تندرج بين هذه الطقوس الفارغة التى تحب كل مهنة ان تحيط
نفسها بها لتضمن تفردا واستقلالها وامتناعا على غير اربابها . فمحال ان نتصور بقاء قدرة الكاتب على
الكتابة طويلا اذا ظل لا يكتب الا لنفسه ، من الذى يضمن له ان تكته الجديدة التى يصحك لها هو
سيصحك لها أيضا جمهور القراء ؟ لا بد ان يكون فى قاع ذهن كل كاتب احساس بأنه يخاطب جمهورا .
ولكن من هو هذا الجمهور ؟

تدلى تجاربى الذاتية ان اسمى ما يصبو اليه الكاتب هو ان يتصور له جمهورا جامعا لطائفتين :
الطائفة الاولى : كل من سبقه او عاصره من كبار الكتاب ، لا بد له ان يحس احساسا عميقا بأنه
عضو فى ناد يفهم جميعا . انه يتوجه بكلامه الى هذا الجمهور فيرفع الى سمائه ويستمد من انوارها
وانفاسها سمو افكاره وتعاليا ويستمد سعيه للاجادة وسعيه للاندماج فى التراث الروحى الذى يكثر فيه
تساقل القشور حتى لا يبقى منه الا جوهره الكريم ، فى هذا المستوى تزول الفوارق بين الاجانس والافات
والشعوب ، ولا يبقى الا النفس العامة للانسان فى كل زمان ومكان ، بما فيها من قوة وضعف ، وسيتر
وعرى وجمال ودعامة وفكرة على السمو والنجاة وقبرة على الهبوط والتعظم ، فيها كل اناشيد
الضراعة والحب ، وكل صرخات الياس والمذاب .

والطائفة الثانية من جمهوره هي قومه ، الذين فيهم مولد وموته ، لا كافسراد متميزين . ومربطين
بزمانه وحده ، بل كمجينة أريد تشكيلها عصرا بقدر عصر اخلفت صهرها ولكن تحت كل صورة
معدن لا يتغير هو وحده القادر على اطلاق اشعاعها النال على مزاجها المتفردة به ، لا بد من الجمع بين
الصورة الأخيرة والمعدن الاصيل .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والكتاب الذى يستحق البقاء هو الذى يندمج فى هذه المجينة فلا يبقى عندها هم يخالف وجدانها
الا خالط وجدانه هو أيضا ، فاذا تم هذا الاندماج استقام للكتاب من حيث لا يدري الأسلوب الذى ينفذ
به الى قلوب قومه فيصيحون اليه باسماعهم ويحسون فى الوقت ذاته ان الكتاب يوصلهم أيضا بالتراث
الروحى للانسان فى كل زمان ومكان . فانت ترى ان المشاركة الوجدانية التى كررت ذكرها بين الكاتب
والجمهور هي الشرط الاساسى لتحقيق اللقاء بين الاثنين وان الكاتب يخاطب جمهورا يجمع بين كل من
سبقه او عاصره من كبار الكتاب فى جميع الاجانس وبين المعدن الاصيل فى قومه كما يرسدو فى صورته
الأخيرة .

هذه هي محاولتى للاجسابة على سؤال : ان يكتب الكاتب ؟ وعلى هديها يخيل الى اننى استطيع
الى حد ما ان اجد تعليلا لا يرفض كله للظواهر الفاضلة التى تحيرنا فى حركتنا الأدبية الحديثة ، فاننا
حين نستعرضها سيدهشنا اننا ستجد امامنا أكثر من مثل واحد لكاتب كبير مقتدر لم يقل جهده وانتاجه
من حيث الكم والموضوع عن غسيره من الكتاب المعاصرين له الذين بقيت اسمائهم تدور على كل
لسان . اما هو فرغم انه لم يقل الا حقا لم يعرف فى حياته ان ينسبه اليه اسماع الجمهور او ان ينفذ الى
قلبه اذا سمع صوته . ولما مات طواه النسيان سريعا ولم يعد يذكره احد . يخيل للناس وقد مات منذ
قريب انه مات منذ الف سنة . فاذا وقفت امام هذه الأمثلة حائرا مثلى فاسأل نفسك عن مقدار نصيب
هذا الكاتب من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور فأتنى واتق انك ستجد نصيبه ضئيلا ، وآخر قليل
أقدمه لك هو ان فقد مثل هذا الكاتب لهذه المشاركة الوجدانية انما ترجع لفقدانه الايمان .. الايمان
بشيء ما .

ديي



عبد الله تديم

علي يوسف

مصطفى كامل كما عرفته

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقلم : عباس محمود العقاد

وكانت مساجد هذا الحي أعمر المساجد بالخطباء الثوريين وغير الثوريين ، ولم يكن في القاهرة مسجد أعمر منها غير الجامع الأزهر في تلك الفترة ، وهو في المسكان الأوسط بين طرف الصليبية من ناحية وطرف الحميتية من الناحية الأخرى .

كان مصطفى كامل في الخامسة أو السادسة يوم كان « عبده الحمولى » يسأل - أين نسمعك هذه الليلة ؟ فكان يجيب مازحاً : أنا الليلة سهران مع عبد الله نديم في فرج آل فلان ..

ولد مصطفى كامل سنة ١٨٧٤ ، وكان عمره ثمانى سنوات عندما احتل الجيش الإنجليزي القلعة في الحي الذى نشأ فيه .

سنوات ثمان تسمى بحق سنوات الثورة ، ولكنها أحق من ذلك أن تسمى سنوات الخطابة ، لأن الثورة قد اشتعلت اشتعالها الأكبر قبل ختامها . أما الخطابة فقد كانت في أوجها عند مولد الزعيم وبلغت قمة ذلك الأوج عند دخول جيش الاحتلال ..

كان حي الصليبية الذى ولد فيه الزعيم الخطيب أحد الحيين الكبيرين اللذين تنافسا على الوطنية القاهرية عدة أجيال ، وكان هذا الحي أحفل بمعالم الحركة الوطنية من الحي الآخر الذى كان ينافسها « الفتوة » على عهد الحملة الفرنسية ، لأنه حي القلعة التى كانت مسكن الوالى ثم صارت معسكر الجيش المحتل وبقيت الى جوارها ساحة المحافل القومية من ركب المحمل الى ركب الولاية بعد مبايعة الأمير ، الى ركب العروض العسكرية .

« اللواء » ، وفارس تمر في « المقطم » ، وجندى إبراهيم في « الوطن » ، ومحمد أبو شادي في « الظاهر » ، ولم يكن نادرس شتودة المتقيادي صاحب صحيفة « مصر » خطيبا في طبقة هؤلاء ، ولكن رئيس تحريره توفيق عزوز كان أقدر المتكلمين على المناير بين أبناء الطائفة القبطية مع زميله أخنوخ فانوس وجندى إبراهيم . وكان على يوسف صاحب « المؤيد » لا يخطب مرتجلا ولكن كتاب صحيفته الخطباء لم يكونوا قليلين ، وفي مقدمتهم « إبراهيم الهلباوى » كاتب مقالات : « إلى أي طريق نحن مسوقون » ، بل لانسى أن « أحمد لطفى السيد » رئيس تحرير « الجريدة » - وقد غلبت عليه شهرة الفلسفة والكتابة - كان من المحامين وكان قبل ذلك من وكلاء النيابة الميينين .



إبراهيم الهلباوى



مدام جوليت آدم



أحمد لطفى

وتتشابه الأسباب التي أبرزت مهمة الخطابة في البلاد الشرقية غير مقصورة على الديار المصرية ، ولكننا نذكر الأسباب التي حفظت للخطابة مهمتها بعد الثورة العربية في هذه الديار : وأولها قيام المحاكم الضمنية واشتداد الحاجة دفعة واحدة إلى المحامين ولولم يدرسوا القانون بمدارس الحقوق . ومنها افتتاح الكنائس الانجيلية وانتداب الخطباء الموهوبين من القسوس الوعظ على منابرهم . وقد عنى المسجونون القبط بتنافسة هؤلاء الخطباء كما عنى المسئولون المعمون والمطريشون ، وأذكر أنني حضرت يوما في « قنا » كان « الأنبا لوكاس » يعظ فيها على منبر الكنيسة القبطية ، والقس اسحاق يعظ على منبر الكنيسة الانجيلية ، والشسيوخ الأدياء يخطبون في المساجد ومعهم أشهر المحامين والقضاة الشرعيين ، وأشهر محمد نور استاذ مكرم عبيد في الخطابة .

ولد مصطفى كامل في هذا العصر عصر الخطابة ، وشهد خطباء حي الصليبية في الخامسة والسادسة . وهي سن التقليد والحساسة ، واستفاد من حي « الصليبية » أول نفحة من نفحات « الوطنية المحلية » التي كانت مدار التنافس على بطولة القاهرة بين « فتوة » الحسينية وفتوة الصليبية ، وربما تكثر بين الحبو والعدو في إحدى تلك الوقفات التي كانت تنتقل من ساحة الأزهر أحيانا إلى جوار شيخوخ أو جوار قيسون . لأنه لم ينس هذه الحمية « المحلية » بعد أن وصل في تعليمه إلى المدارس التوجيهية ، وكانت دعوته الأولى أنه دعا إلى تأليف جمعية « الصليبية » فانتظم فيها نحو سبعين من المسوطنين

ولم يكن « عبد الله نديم » وحده خطيب هذه الحفلات ، بل كان معه عشرات الخطباء المعممين والمطريشين يتداولون منابر المساجد والأعراس ، ممن لم يشتهروا شهرة عبد الله نديم . وكان يصحب استأذهم الأكبر تلميذه الناشئ « مصطفى هاجر » في سن تكبر سن مصطفى كامل بضع سنوات : وهو التلميذ الذي قال عنه النديم مرة أنه أنخطب من « غلاستون » ، لأنه تكلم في أربعة موضوعات وغلاستون لا يحسن أن يتكلم في أكثر من موضوع .

وانقضت سنوات الصدمة الأولى بعد الاحتلال في ركود من حركة الخطابة وفي ركود من كل حركة سياسية أو اجتماعية ، ولكنها كانت بمثابة فترة الانتقال بين اختفاء الخطباء الأول وظهور الخطباء اللاحقين ، لأن مهمة الخطيب في عالم السياسة لم تلبث أن تجددت على أشدها وأوسعها بعد ذهاب الدهشة من قيام الجيش المحتل في عاصمة البلاد .

وجاء في هذه الفترة زمن كانت الخطابة فيه أهم من الكتابة ، وكان الصحفي الذي يحسن أن يتكلم كما يحسن أن يكتب أقرب إلى الميدان من زميل يحسن عمل الصحافة ولا يحسن عمل المنبر ، ولو كان زميله هذا أقدر على البيان وأوفر حظا من الفكر والدراية .

ويكفي أن نذكر أن أربعة من أصحاب الصحف اليومية بعد انقضاء عشرين سنة على دخول المحتلين كانوا من الخطباء الكتاب : وهم مصطفى كامل في

المحليين ، قبل أن يدعو إلى تأليف الحزب الوطني
بعدة سنين . . .

رايت مصطفى كامل مرة وأنا في الخامسة
عشرة - أي في مثل سنه يوم تصدى لقيادة « الوطنية
المحلية » بحي الصليبية .

كنت بببلدتى أسوان أشغل مع زملائي بإحدى
الدعوات المحلية ، وهى دعوة التطوع للتعليم بالمدارس
الأهلية .

وقد تقدمنا فى هذه الدعوة زميل لنا بمدرسة
أسوان الأميرية تخرج قبلنا وانتظم في وظيفة عسكرية
بمصلحة خفر السواحل : وهو اللواء محمد صالح
حرب رئيس جماعة الشبان المسلمين ، وكان يساعد
المدرسة الأهلية التى تبعتها في التعليم بها ويتبرع
لها بالمال من مرتبه ، بعد أن حيل بينه وبين التطوع
للتدريس فيها .

وقدم مصطفى كامل إلى أسوان في موسم الشتاء ،
ومعه الأمير حيدر ومسام جوليت آدم وكاتبة
انجليزية من الأحرار تسمى مسز يونج على ما أذكر -
وهم جميعا في رحلة تيلية .

وخرج مصطفى كامل ذات صباح يتنشى على شاطئ
النيل ومعه الكاتبتان الفرنسية والانجليزية ، فوقفوا
عند باب المدرسة الأميرية وسألوا البواب عن « حضرة
الناظر » فغاب هنيهة وعاد يقول لهم : انه غيبر
موجود !

وذكر مصطفى أن صاحب المدرسة الأهلية - وقد
كان يرأس اللواء - قد دعاه إلى زيارتها فقال لصحبه:
مدرسة بمدرسة - فلنذهب إلى المدرسة التى « نأظرها
موجود » .

ودخل غرفة السنة الرابعة وفيها درس باللغة
العربية ، فجلس مكان التلميذ الذى كان يكتب على
اللوحة ، وأمل عليه هذا البيت لأبى العلاء ليعربه
ويشرح معناه :

والمرء ما لم تقد تفعا اقامته

غيم حمى الشمس لم يعط ولم يسر

وترجم مصطفى كامل هذا البيت إلى اللغة الفرنسية
في ظلاقة وثقة ، وناقش التلميذ في شرح معناه ،
فتعلم التلميذ ولم يجب بباطل ، فأسعفته معتذرا له
بأن القيم الذى لا يعطى فى أسوان ولا يسير نمعة
محبوبة ، وأن القيم المعطى وغير المعطى عندنا قليل !

ولاح لي أن « الباشا » لم يسترح لهذا التعقيب ،
ولم يتقبل منه الإشارة إلى خطئه في اختياره ! وإن لم
يكن في الأمر غير فكاهة تتلاقى فيها التخطئة
والتصويب .

صورة مصطفى كامل التى بقيت في خلدى مدى
الحياة هى الصورة التى انطبعت فيه من أثر هذه
الرؤية الأولى .

حركاته كلها كانت تنم على احساسه بدقة تكوينه ،
يبدو ذلك من شموخه وزهره كما يبدو من طسول
طربوشه وارتفاع كعبه ، ومن سترة « البنجور » التى
كانت لا تلائم سنه وهو دون الثلاثين . .

وهذا البيت من قصيدة أبى العلاء - ليس فيه
تعرض بالأجسام التى تسد عين الشمس فتجب
الضياء ولا توجد بقطرة من الماء .

وربما شغلته دقة تكوينه بسمت الوقار فلم
تسمح له بمجازاة روح الفكاهة ولا سيما الفكاهة
على حسابها ، والفكاهة التى فيها تخطئة لاختياره .

وقد كان من شأن المواقف الأخرى التى اقترنت
فيها من شخص مصطفى كامل أن تؤكد هذه
الصورة ولا تمحو عندى ظلا من ظلالها .

كنت أحرص صيغة « الدستور » مع صاحبها
الاستاذ محمد فريد وجدى ، وكان الاستاذ وجدى
اجنبية الأعين السذجين دعوا إلى تأسيس
الحزب الوطنى قبل وفاة مصطفى كامل ببضعة
شهور ، فلما انتهى رئيس الحزب من عرض برنامج
اقتراح ارسال تليغ بالبرق إلى وزارة الخارجية
البريطانية لإعلانها بتأليف الحزب الوطنى ومطالبتها
بالجلاء ، فأقره الأعضاء جميعا على اقتراحه ما عدا
الاستاذ « وجدى » الذى كان من رأيه أن يعم
ارسال التليغ إلى جميع الدول ، دفعسا لشبهة
« المركز الخاص » الذى تدميه بريطانيا العظمى
باحتمالها هذه البلاد ، فأبى مصطفى تعديل اقتراحه
وأصر على طلب قبوله بصيغته التى عرض بها على
الأعضاء ، وكاد أن يقاطع صاحب « الدستور » فلم
يتبدلا الزيارة بعد ذلك . . إلى أن توفي مصطفى
فخرج صاحب « الدستور » من قطيعته ورنه بمقال
حزين جعل عنوانه : « مالت أكبر رأس في مصر .
انا لله وأنا إليه راجعون » . . فلم تزل كلمة
« أكبر رأس » تعلق بذاكرتى منذ ذلك اليوم إلى
أن ذكرتها في كلمتى عن « الملك احمد فؤاد » بمجلس
النواب : أكبر رأس تحطم الدستور .

ولهذا أيضا لم يعجبنى تعليق الاستقلال المصرى بالسيادة العثمانية ، لأننا على عطفنا الدائم على الدولة العثمانية فى مكافحتها للتعصب الأوروبى لم تكن تقهر ان هذا العطف ينتهى بجهادنا الى الرضى باستقلال تشرف عليه سيادة دولة أخرى ، وقد كان مصطفى كامل يمزج كثيرا بين المصرية والعثمانية حتى فى احاديثه الخاصة كما قال فى جوابه لسؤال الجنرال « بارنج » شقيق لورد كرومر : هل أنت مصرى أو عثمانى ؟ فكان جوابه : مصرى عثمانى . وعجب الجنرال بارنج فعاد يسأله : وكيف تجتمع الجنسيةان ؟

قال مصطفى : ليس فى الأمر جنسيتان ، بل فى الحقيقة جنسية واحدة ، لأن مصر بلد تابع للدولة العلية ، والتابع لا يختلف عن المتبوع فى شيء من احكامه .

ولقد أوشكت ثورة مصطفى كامل ان تنحصر فى الثورة على الاحتلال ولا تنظر الى تبديل شيء من النظم السياسية او الاجتماعية ، فلم يكن فى نزعات نفسه - ولو قيس ضعيف من الثورة على المساوىء الخديوية ، ولم يختلف فى كثير ولا قليل من أئسائه عصره فى تعظيم الانقلاب الرسمية واعتبارها « منعمات » مشرفة لمن يتلقاها ، بل كان على صلة بالقصر الخديوى فى التوسط بين طلابها وبين الأمير لتزويجها على من يتطلع اليها ، ولا شك انه كان يلف الناس الذين كانوا يومئذ يتوسطون مثل هذه الوساطة ، لانه كان ينفق منافعها على خدمة الدعوة الوطنية لحاجته الى المال فى هذه الدعوة ويخيل الخديو بالمال الكثير او القليل بغير هذه الوسيلة ، ولكن إيمان مصطفى كامل بشرف هذه الرتب والانقلاب ربما كان ادعى الى النقد من وساطته فى توزيعها ، فقد بلغ من إيمانه بها أنه لم يصدر « اللواء » يوم جاهد خير الانعام عليه بالباشوية من دار الخلافة الا بعد تغيير « الكشيش » الذى كان اسمه فيه متبوعا بلقب الباشوية .

جاء فى الجزء الثالث من مذكرات أحمد شفيق باشا وهو أحد رؤساء الحاشية الخديوية :

« ان الرتب أصبحت كالسلع السهلة ، وكان لهذه التجارة وسطاء كثيرون ، منهم الشيخ على يوسف ، وحسين بك زكى ، واحمد بك العريس ، وإبراهيم بك اليربلى وهو مقرب بالاستانة يأتى كل شتاء لأخذ بضاعته من مصر ، واحمد شوقي بك النصارى ومصطفى كامل الذى كان ينفق ما يأخذه ق الدعاية لقضية مصر » .

ولا شك فيما قاله صاحب المذكرات من تخصيص مصطفى كامل بين سمسارة الرتب والتياشين

كنت أحرر صحيفة الدستور مع صاحبها كما تقدم ، وكان صاحبها عضوا فى الحزب الوطنى والصحيفة لسان من السنة هذا الحزب القليلة فى ذلك الحين بين الصحف اليومية والأسبوعية ، كانت « الدستور » لسان الحزب الثانى و « اللواء » لسانه الأول ، ولكنى لم أشارك فى الحزب بعد اعلان تأليفه كما اشترك فيه زملاؤنا الصحفيون ، ولا يخطر لى الآن ، ولم يخطر لى قبل الآن ان تلك الصورة التى ارتسمت فى ذهنى من لقاء مصطفى كامل للمرة الأولى هى التى أخرتني عن طلب الاشتراك فى حزبه ، فلم يزل مصطفى كامل أحب المجاهدين الينا فى حومة القضية الوطنية بين اصحاب الصحف واعلام القضية المصرية يومذاك ، وكنت أشتيع له اذا نشبت المعركة بينه وبين خصومه كما تقدم فى الكلام على الشيخ على يوسف - صاحب « المؤيد » - كما عرفته .. وبعد ان عرفت من حقائق الدعوة الوطنية وحقيقة نفسى - مالم أكن اعرف - استطع ان اقول ان اختلاف الطبيعة العبد قد رسم امامى مثلا للامامة المذهبية غير هذا المثال ، فان مصطفى كامل كان من اصحاب الطبيعة الخطابية الشعبية وكانت الطبيعة الأدبية والفكرية اقرب الى أخرى الانباع ، فضلا عن ثغور أصيل عندى من التقيد بالجزئية فى الراى ايا كان مقصدها فى السياسة أو الأدب أو الثقافة على الاجمال .

واختلاف الطبيعة هو الذى جعل لى سبيلا فى المسائل القومية غير السبيل التى كان يختارها مصطفى كامل فى كثير من مواقفه العامة .

فلم يعجبنى موقف المصرى المتوسل امام تمثال فرنسا يناجئها وينادىها :

يا فرنسا يا من رفعت البلايا
عن شعوب تهزها ذكراك
انقضى مصر ان مصر بسوه
وارفعى النيل من مهاوى الهلاك

ولم يكن أدب فرنسا ولا ما اطلعنا عليه من تاريخ ثورتها داعيا عندنا للشفقة بنجدتها واستعدادها لانتقاد مصر أو سواها ، ولم تكن طبيعتى التى تأبى طلب المعونة من القادرين عليها كما تأبى طلبها من المعاجزين عنها مما يقتضى بإمكان التعويل فى قضية الاستقلال على معونة دولة قط ، من الدول الكبار أو الصغار .

« بلادى - بلادى - لك حى وفؤادى ، لك حيانى ووجودى ،
لك دى ونفسى ، لك عقلى ولسانى ، لك لىبى وجنانى ، فانت
انت الحياة » ولا حياة الا بك يا مصر .. »

فان هذا الاضطراب وما شابهه لا يعطينى ما اطلبه
من الاقناع ولا من العبارة الادبية عن المواطن ،
وانما هو أشبه بدقات النفر تتكرر على وتيرة واحدة
تحتفظ بأعصاب السامعين في طبقة مشفوعة من
الانفعال والتنبه ، سواء كان هذا الانفعال للوطنية أو
لغيرها من العقائد الشعورية .

وأحسب ان قدرة مصطفى كامل على هذا النوع
من التأثير كانت تطفئ على كل قدرة خطابية فيه ،
ومننا القدرة على الاقناع . فلم تبلغ قدرته على
الاقناع في كلام قرانه له أو سمعته عنه مبلغا يسوقه
الى اغراب عنه أو اعطائه نصيبا من اسباب التأثير
الى جانب الحركة الخطابية الشعورية ، واسمىها
« الحركة » لأنها في الواقع أقرب الى بواش الحركة
« الارادية » من مجامع الأعصاب .

ولا يظهر ذلك في الخطب كما يظهر في الاحاديث
الخاصة والمساجلات الشفوية ، فلم يكن مصطفى
كامل المتحدث مقنعا للجنرال « بارنج » حين سألته
هذا هل هو مصري أو عثماني ؟ فقال له انه مصري
وعثماني معا لان التابع يشبه المتبوع في أحكامه ..
فعلما لو قال له الجنرال : ولكن التابع لا يحسن به
أن يشبه المتبوع وان « يتحسس » لها ويصر على
البقاء فيها .. وقد يحمد من المتبوع أن يستبقى
علاقته بتابعه ولا يحمد من التابع أن يستبقى تلك
العلاقة برأسه .

وانه لمن ضعف الاقناع أن يفوت الزعيم الوطنى
التحدث أن يجيب « بارنج » سائلا : هل انت
انجليزى أو بريطانى ؟ فكل جواب لهذا السؤال
مخرج للمجيب موافق للمصرى العثماني من وجهة
نظرة في مناقشات السياسة مع البريطانيين
الانجليز .

وخلاصة ما بقى في نفسى من اثر لهذا الزعيم
المجاهد كما عرفته أنه كان نعم الزعيم على منجبه
وسجيته ، ولكن زعامته كانت تتسع في عصره -
وبعد عصره - لزعماء آخرين على مناهجهم
وسجاياهم ، لان الوطنية المصرية كانت تشتمل
مصطفى كامل بكل ما احتواه من غيرة وحماسة ،
ولكن رحمة الله لم يكن يستغرق الوطنية المصرية
بكل ما تحويه أو ينبغي أن تحتويه .

بالانفاق من منافعها على الدعاية الوطنية ، ولا سيما
الدعاية في العواصم الأوروبية ، ولكن حرص
« الباشا » على الوجاهة التى لا تقل عن وجاهة
الأمراء ربما كلفته هناك اضعاف نفقة الدعاية .

ولم تخف دخائل هذه الاحوال على طائفة
الصحفين والمستغلين بالسياسة الوطنية ، ولكنها
لم تغض من قدر الزعيم الشاب ، ولم تشكل احدا
في اخلاسه لدعوته وتفسيرته على قضية بلاده ،
وبلوغه بالشعور الوطنى مبلغ الهوى الذى يملك
على العاشق لبه ويجرد هواه للأوطان من تقدير
الوطن بحساب المصالح والانساف ، بل من تقديره
بحساب المبادئ والواجبات أو حساب المطالب
والامال ، فقد كان مصطفى كامل من اكثر المجاهدين
شغفا الى قلوب انصاره وخصومه ، لنزاهة أخطائه
جميعا من شائبة الغرض المتورى والتناق الدميم .

ان الزعامة السياسية لا تخلو من أخطاء في الحياة
العامة أو الحياة الخاصة ، وربما كانت زعامة
مصطفى كامل اقل الزعامات خطأ في أوائل دعوتها ،
ولست اذكر اننى تبينت هذه الأخطاء أو تبينت غيرها
من الأخطاء السياسية بعنا وتفكيراً واسعاً في تحقيق
المطالب الوطنية وتحقيق أساليب العمل لها والوصول
اليها . فان هذا البحث جهد لا يطيقه عقل صبي في
الخامسة عشرة أو شاب فيما دون العشرين وهى سنين
يوم عملت في الصحافة اليومية ، فلا اذكر - اذن - اننى
أحجمت عن الاشتراك في حزب مصطفى كامل بعد
البحث المفصل والموازنة الواعية بين مقاصد
الزعامات السياسية وطرائق الزعماء في ذلك الحين ،

ولكن الذى اذكره خبدا اننى كنت اقرا مقالات
مصطفى كامل واسمع خطبه فأحمد له غيرته
وأعجب بصدقته في جهاده ، ولكننى ارأى أمام
منهج من الكتابة والقول غير المنهج الذى القى منه
رسالة الفكر والعاطفة وتستجيب اليه بدهتى
المتطلعة الى الوعى والمعرفة ، فان ذلك الاسلوب
« الخطائى الشعورى » الذى كان له ابغ الاثر في
جمهور مصطفى كامل لم يكن هو ذلك الاسلوب
المختار الذى عهدته فيما اطلعت اليه من كلام
مقرؤه أو كلام مسنوع .

وأعمل أشهر الامثلة للأسلوب « الخطائى
الشعورى » الذى كان ذريعة التأثير الكبيرى في
خطب مصطفى كامل قوله في خطبة زيزينيا الكبرى
وهى اقوى خطبه وآخرها قبل وفاته اذ يقول :

إيمانويل كانت والسلام الدائم

يقدم : الدكتور عبد الرحمن بدوي

الدعوة
إلى
السلام
في
الفلسفة
المعاصرة

الآن وإثناء التفجيرات الذرية الهائلة تشر الفسزع المدمر في نفوس البشرية كلها ، يصبح التفكير في مصير الإنسانية وما يتهدها من أخطار وما يمكن اقتراحه لدورها أو التخفيف منها - واجبا ملحا لا يستطيع أن يمسك عنه واحد من المفكرين . فمن ذا الذي يسمع بأن قوة تدمير القنابل التي تفوق قوتها خمسين مليون طن من مادة ال T N T تشمل بدمارها عدة ملايين من النفوس ومئات الآلاف من المنشآت والأبنية - من ذا يسمع بهذا كله ، ولا ينتابه القلق البالغ المثير للتفكير في كيفية انقاذ الإنسانية من هذا المصير الذي يتهدها ؟ وبعبارة أخرى ، يفكر في العوامل المؤدية التي تحث على السلام بين الدول ، لأن الحروب هي الفرص التي فيها تستخدم أدوات التدمير الشامل هسده ، والحروب إنما تقوم بين الدول من أجل السيطرة والاستتلاء ، أو طعما في الثراء : فالسلطة والمال هما الباعثان على إثارة الحروب .

الأخلاق والسياسة ، فيها يبحث الأسس الفلسفية السياسية التي يقوم عليها كتابه هذا .

ومشروع كانت يبدأ من قضية أولية هي أن حالة السلام بين الناس الذين يعيشون إلى جوار بعضهم البعض ليست حالة طبيعية ، بل الحالة الطبيعية هي حالة الحرب التي أن لم تكن قائمة فعلا فهي تهدد بالنشوب باستمرار . ولهذا فلا بد من إنشاء حالة السلام إنشاء ، لأن مجرد توقف القتال ليس في ذاته ضمانا لقيام حالة السلام ، كما أن الحرب لا يمكن بنفسها أن تحقق السلام .

ولقيام حالة السلام هذه لابد من توافر شروط بعضها سلبية ، أن صح هذا التعبير ، وبعضها إيجابية .

وأول محاولة جديفة للتفكير في تحقيق السلام الدائم بين الدول هي تلك التي قام بها الفيلسوف الألماني الأكبر إيمانويل كانت في رسالة له بعنوان : « نحو السلام الدائم » ، ظهرت سنة ١٧٩٥ وسط الأحداث الكبرى التي اطلقتها الثورة الفرنسية ، وقد صاغها على شكل المعاهدات الدبلوماسية ، فيهاها بست مواد تمهيدية تتضمن الشروط السلبية للسلام ، يتلوها ثلاثة شروط إيجابية ونهائية لتحقيقه ، ويختتم هذه الشروط بملحق :

الأول يتحدث عن الطبيعة بوصفها ضمان السلام وفي الثاني يؤكد حق الفيلسوف في تنوير الدولة والسياسة في الأمور السياسية .

وهذا الملحق إنما أضافه في الطبعة الثانية سنة ١٧٩٦ ، ثم يختتم الرسالة بضميمة في الصلة بين

وأول الشروط الإيجابية بصوغه كنت كما يلي :

« لا تعتبر معاهدة السلام معاهدة إذا تضمنت - سرا - ما يمكن أن يؤدي في المستقبل إلى حرب » .

.. لأن مثل هذه المعاهدة هي مجرد هدنة ، أعنى توقف القتال ، لأن السلام معناه انتهاء كل حرب وكل ما يؤدي إلى الحرب . ولهذا يجب أن يكون من شأن معاهدة السلام القضاء على جميع الأسباب المفضية إلى حرب جديدة ، ولو لم يكن المتعاقدون على علم بذلك ، والا ارتكبوا تدليسا أو تقيييدا عقليا *reservatio mentalis* أعنى أن يكون في نية الأقوى أن يتلصص معاذير خفية في النصوص الحالية للمعاهدة أو في النصوص القديمة من أجل الإقدام على حرب جديدة ، وهذه الطريقة الخبيثة في استعطاف النصوص ما لا تدل روحها عليه طريقة مألوفة ، والشواهد التاريخية عليها لا تعد ولا تحصى ، حتى في التاريخ الحديث والمعاصر

والشرط الثاني يقول :

« لا يجوز الاستيلاء على دولة مستقلة - كبيرة كانت أو صغيرة - بطريق الارث أو التبادل أو الشراء أو الهبة »

ذلك أن الدولة ليست متاعا *patrimoine* يباع ويشترى ، بل هي جماعة إنسانية لا يجوز لأحد أن يحكمها أو يتصرف فيها إلا هي نفسها ، وإدماج دولة في دولة أخرى متنام القضاء على شخصيتها المعنوية واعتبارها شيئا ، أعنى سلعة أو متاعا ، وفي هذا أهدار لها بوصفها كائنا معنويا . ولكم عانى العالم من ويلات بسبب هذه الادعاءات المبينة على الارث أو الهبة أو التبادل أو البيع والشراء . أن الحاكم ، مهما يكن شأنه ، لا يحق له أبدا أن ينظر إلى أية دولة أخرى مستقلة على أنها مجرد مقام يخضع للأسباب الناقلة للملكية ، بل الدولة - كشخص الإنسان - لا يجوز التصرف فيها بالبيع والشراء أو الهبة أو الميراث .

والشرط الثالث ينص على أن ..

« الجيوش الدائمة يجب أن تزول كلها مع مضي الزمن »

.. لأن الجيش الدائم يكون في حالة أهبة مستمرة للقتال ، وهو بهذا يهدد دائما غيره من الدول . فضلا عن أن وجود جيش دائم لدولة ما يدعسو الدولة المنافسة لها إلى العمل على زيادة أعداده ومعداته ، والإعداد والتسلح المتزايد لا بد حتما أن يؤدي إلى نشوب الحرب أولا ، لأن ازدياد الشعور بالقوة يدفع إلى طلب المغامرة .

وثانيا لأن ازدياد العدد والعدة يترتب عليه ازدياد التناقضات ، مما يجعل السلم أكبر تكاليف من الحرب ، وهذا يحمل الدولة على التخلص من عبء التكاليف ، بالقيام بحرب فعلية .

وثالثا يلاحظ أن اتخاذ القتل مهنة لا يتفق مع حق الإنسان في البقاء ، وهذا إنما يتعلق بالحرب العدوانية وحدها ، أما الحروب الدفاعية فلها شأن آخر ، أنها واجب مقدس على الإنسان ، حفظا لبقائه وكيانه وكرامته .

والشرط الرابع يقول :

« يجب على الدولة ألا تفرط من الخارج غروضا للاتفاق على مشاكلها الخارجية »

أما اقتراض القروض الخارجية من أجل التنمية الاقتصادية ولمصلحة الاقتصاد القومي فأمر لا غبار عليه ، بل هو ممدوح مرغوب فيه ، ذلك أن اقتراض القروض الخارجية للاتفاق منها على المشاكل الخارجية يؤدي بالضرورة إلى الحرب ، أما لعدم إمكان الوفاء بها حينما تحل مواعيد سدادها ، أو من أجل التخلص نهائيا منها .

والشرط الخامس يقضي بما يلي :

« لا يجوز لدولة أن تتدخل بالقوة في نظام الحكم القائم في دولة أخرى »

فأي حق تتدخل ؟ بسبب الفضائح التي ترتكبها الدولة المتهمة بين أبنائها ؟ لكن هذه الفضائح نفسها من شأنها أن تكون درسا لها يبين لها ما يجره عملها من ويلات على المواطنين .

وفضلا عن ذلك فإن هذه المخازي لن تضير الدول الأخرى ، ما دام أبناء الدولة ذات المخازي يقبلون هذه الأوضاع من طيب خاطر .

والشرط السادس ينص على ما يأتي :

« لا يجوز لدولة - أثناء حربها مع دولة أخرى - أن تستفيد من أدوات العدوان ما يجعل من المستحيل عودة الثقة المتبادلة حينما يعود السلام بين الدولتين ، مثل استخدام السفاحين ودسائس السموم وغرق الامتيازات والتعريض على الخيانة في الدولة العادية ، الخ » .

ذلك أن استخدام أمثال هذه الوسائل من شأنه ، حين يعود الإسلام ، أن يظل الحقد متمكنًا في النفوس يتروصد القرص للانتقام ، فيكون ذلك من أسباب نشوب الحرب مرة أخرى . فاستخدام السفارات السامة في الحرب العالمية الأولى ، واستخدام القنبلة

أن الدستور الجمهورى ، فضلا عن وضوح أصله بوصفه التعبير عن الشروع السابق لفكرة الحق ، له أيضا الفضل في بث الأمل في نفوسنا بشأن قيام سلام دائم .

والسبب في ذلك أن الدستور الجمهورى ينص على وجوب أخذ رأى المواطنين أو من يمثلونهم قبل اعلان الحرب على اية دولة أخرى . ومن الواضح أن المواطنين هم أول الناس تأثرا بما تجره الحروب من وبلاات ، ولهذا فأنهم يفكرون طويلا قبل أن يقرروا القيام بمثل هذه الغامرة المحفوفة بشديد الأخطار ، فهم الذين يتحملون الحرب بأنفسهم ، وهم الذين يدفعون ثقلاتها من أموالهم ، وهم الذين سيصلحون ما تخلفه من دمار ، وفوق هذا هم الذين سيضطرون الى اقتراض الديون التى ستجعل السلام مريرا ، ولن يستطيعوا سدادها قبل نشوب حرب جديدة .

أما في الأنظمة غير الجمهورية ، فما أهون اشغال الحرب ، لأن الحاكم ليس مواطنا بل مالكا للدولة ، وهو لا يخشى شيئا من جرائمها على نفسه أو مملاته أو قصوره وحفلاته ورحلات قصته وموائده ، ولهذا فما أسهل عليه أن يعلن الحرب ، وكأنها مجرد نزهة لاسباب فاهية ، ولولا الدبلوماسية من رجال حكومته الحث على مبررات لغامرته هذه .

والشرط الثانى هو أن ...

« القانون الدولى يجب أن يقوم على اتحاد بين دول حرة »

ذلك أن الدول كالأفراد: مجرد تجاورها يضرها ، ولا بد لكل فرد ، ضمانا لسلامته ، أن يقتضى من الغير أن يدخل وآياه تحت نظام يكفل لكل منهم حقه ، كذلك الدول ، يجب - ضمانا لسلامتها - أن تدخل في نظام يكفل لكل منها سلامتها ، أعنى أنه يجب عليها أن تدخل في اتحاد دولى أو اتحاد بين الشعوب ولا يقصد من هذا الاتحاد بالضرورة أن يكون دولة اتحادية ، بل بالعكس أن هذا الأخير يتناقض مع المبدأ الذى بدانا منه وهو ضرورة صيانة كيان كل دولة ، أما الدولة الاتحادية فتؤدى الى جعل عدة شعوب تدخل في دولة واحدة ، وهذا معناه فناء كياناتها المستقلة في كيان واحد ، وهو أمر يناقض الفرض الذى بدانا منه .

لكن كيف يمكن انشاء هذا الاتحاد بين الشعوب أو الدول ؟ أن هذا ممكن اذا تصادف وقام شعب

الذرية في الحرب العالمية الثانية لم يكن من شأنه أن يجعل النفوس تصفو بعد انتهاء الحرب ، بل ولد الضغينة والترصص الدائم للانتقام .

أن الحرب وسيلة للدفاع عن الحق ، وليست وسيلة للتدمير الشامل ، مهما كانت الحجج العسكرية التى يمكن التدرج بها . فهناك فوق اعتبارات الحرب اعتبارات انسانية تعلو على كل اعتبار ، ولا بد من مراعاتها حتى في أعنف ايام المعركة .

« أن حرب الإبادة يمكن أن تؤدى الى قتلها الفريقين المتحاربين ، وإلى القضاء متهما على كل حق ، فلا يكون ثم مجال للسلام الدائم الا في المقبرة العظمى للنوع الانسانى . ولهذا لا بد من تحريم هذا النوع من الحرب تحريما باتا قاطعا وتحريم الوسائل المؤدية اليه »

نلك هي الشروط الستة الواجب توافرها من أجل تحقيق سلام دائم . وبعضها ، وهو الشرط الأول والخامس والسادس يجب تطبيقه تطبيقا مطلقا دون أى اعتبار ، بينما الشرط : الثانى والثالث والرابع يمكن أن تكيف أحيانا وفقا للظروف ، مع المحافظة على أصل القاعدة القانونية ، إذ هي تسمح بتأجيل التنفيذ مع مراعاة الغاية منها ، فمثلا فيما يتعلق بإعادة ما استولت عليه الدولة بالسرقات أو الشراء أو التبادل أو الهبة يجوز ، في بعض الظروف ، التمثل قليلا في رده ، لما قد يتسبب أحيانا من أضرار بالفرض الذى استهدفه المرء من رد الحقوق الى أصحابها ، ولكن التمثل في رد الحقوق لا يعطى المستولى أى حق فيه ، وعليه فورا وبغير إبطاء أن يعمل كل ما في وسعه لاسراع برد الحق .

أما الشروط الإيجابية ، فثلاثة : أولها أن ...
« ... الدستور الدولى للدولة يجب أن يكون جمهوريا »

ذلك أن الدستور الجمهورى هو وحده الذى يحقق المبادئ التى تقوم عليها فكرة العقد الأصيل بين الحاكم والمحكومين ، ويقوم عليها أيضا كل تشريع قانونى للشعب . وهذه المبادئ هي :

مبدأ حرية أعضاء الجماعة بوصفهم أناسا ، أعنى مبدأ حرية المواطنين ، ثم مبداءخضوع المواطنين جميعا لتشريع واحد مشترك ، ثم ثالثا مبدأ المساواة بين جميع المواطنين . ولهذا فإن الدستور الجمهورى هو الأساس في كل أنواع الدساتير المدنية .

والسألة هي : هل هذا الدستور الجمهورى هو وحده الذى يسمح باحلال السلام الدائم بين الدول ؟

قوى مستتير يعميل بطبعه الى السلام ، فانه يمكن ان يكون مركزا لجذب المحالفت الاتحادية اليه ، فتتضم الدول الأخرى له ، كي تضمن حريتها وفقا للتعاون الدولي ، ثم يمتد هذا التحالف شيئا فشيئا حتى تدخل فيه دول أو تجمعات أخرى من نفس النوع .

ومن المفهوم أن يقول شعب من الشعوب :

« يجب ألا يكون بينا حروب ، لانا نريد ان نسو ما دولة امي اما نريد ان يعطى امسا سلطة تشريعية وتنفيذية وتصلية منها تعمل فيمايشجر بيننا من خلافات بالطرق السلمية »

لكن ليس من المفهوم ان تقول هذه الدولة :

« يجب ألا تكون ثمت حرب بين الدول الأخرى وبيني ، حتى لو لم احرف أبدا بسلطة تشريعية عليا ضمن حقوقي ، وأمنن ان احرقها » .

.. اذ لا نفهم على اى اساس ستقوم الثقة في حقوقي ، اللهم الا اذا قام ميثاق للمجتمع المدني اعني اتحادا حرا ، لابد للعقل أن يضيفه الى فكرة القانون الدولي حتى لا يكون هذا اللفظ خاويا من كل معنى .

والمادة الثالثة والأخيرة التي بها يتحقق السلام الدائم تقول :

« ان القانون العالي يجب ان يقتصر على شروط الضيافة الكلية » .

وكلمة « الضيافة » لا تعني هنا الاحسان الى الناس ، بل هي حق ، انها حق كل اجنبي في التعامل في البلد الذي ينزل فيه معاملة العدو . أجل ، يمكن أن نرفض استقباله اذا كان ذلك لا يضر بحياته ، لكن لا يجوز معاملته معاملة العدو ما دام يلتزم مكانه بهدوء .

وليست هي أيضا وحق الاكرام ، وهو حق لاغير عليه وانما المقصود هو « حق الزيارة » الذي يخول للناس جميعا ان يتقدموا للمشاركة في المجتمع بناء على حق الملكية المشتركة لسطح الأرض كلها . والأرض كروية ، لهذا لا يمكن الناس أن ينتشروا فيها الى غير نهاية ، بل لابد لهم في النهاية أن يحتلوا بعضهم بعضا والى جوار بعض ، اذ ليس لأحد من الناس حق أولى من غيره في جزء من الأرض .

والعلاقات بين شعوب الأرض كلها قد توثقت الى حد أن اهدلر حق في مكان ما يتأثر منه الناس في

جميع الانحاء . ولهذا فان فكرة القانون العالي لايمكن اعتبارها فكرة في القانون شاذة أو خيالية ، بل انها بالأحرى تكلمة ضرورية لقانون غير مكتوب ، يشمل القانون المدني والقانون الدولي الشامل بأحكامه الناس أجمعين ، في اتجاه السلام الدائم .

لكن ما هو الضمان لهذا القانون العالي ، وبالتالي للسلام الدائم ؟

انه الطبيعة نفسها ، اذ الطبيعة يحملها الأفراد على الاجتماع في دولة لها نظام يخضعون له لتعمل على أن يكون الظفر في النهاية للقانون على الفوضى والاستبداد والافتصاب ، ثم ان الطبيعة ، وان جعلت الناس مختلفين في اللغات والأديان والألوان ، فانها مع ذلك ترغى الى التقريب بين الشعوب والأجناس ، بما تخلقه من حاجات ضرورية يعتمدون في نيلها بعضهم على بعض ، ولهذا فان روح التجارة ، أمي تبادل ما يتسبع الحاجات ، لابد أن تؤدي في النهاية الى حلهم على ايجاد سلام دائم .

وكشأن كل المعاهدات الدبلوماسية ، يريد «كنت» ان يضع في ميثاقه هذا للسلام الدائم مادة سرية تقول :

« ان يتألم الفلسفة العامة بالشروط المادية الى تحقيق السلام العلم بحدود موضوع الاعتبار من جانب الدول المنتسمة للحرب » .

ولا يقصد كنت من هذا أن يسكل الى الفلاسفة شئون الحكم .. كلا ، فان الحكم يفسد بالضرورة حكم العقل الحر ، وكل ما يطلبه للفلاسفة هو الا يدع الحكام أو الشعوب الحاكمة اهل الفلسفة يفتقون او يلتزمون الصمت ، بل عليهم ان يسمحوا للفلاسفة ان يبدوا آراءهم علنا لتستتر بها الساسة والناس في تسيير الأمور ، خصوصا والفلاسفة بحكم عقولهم لا ينتمون الى طوائف سياسية وأحزاب ، فهم لهذا منزهون عن الأهواء .

وهكذا قدم لنا كنت الشروط الكفيلة في نظره بتحقيق السلام الدائم ، دون ان يحدد اوضاع ونظم الهيئات التي ستقوم على ضمان تنفيذه وكيفية تكوينها ، ولا شك أن مشروعه هذا يتطوى على معان نبيلة وافكار سامية هي في الوقت نفسه واقعية قابلة للتطبيق ، ان لم يكن في المجتمع الدولي في عصره وحتى يومنا هذا .. فانها لابد ستتحقق في مستقبل لا نحسبه بعيدا كل البعد .

واقعة يوريبيليس

بقلم : دكتور محمد مصطفى خفاجة



الدموع مما جعل أريستوفانيس ، شاعر الملهاة ، يتقد في مسرحية « أهل إكازانى » بهذا التجديد ، فيرسسل الى يوريبيليس شخصاً يدعى « ديكاويوليس » ليطلب منه لباساً يرتديه ، ويوصله اليه إلى عطية بعض الخرق التي استخدمها في قاضيه ، فيسأله الشاعر عن الثوب الذي يريده . الثوب الذي ارتداه « أوبنيوس » البائس المسكين أم الذي لبسه « فوبتيكس » الأعمى أم الذي استعمله « فيلوكتيتيس » السائل المحروم أم الذي استخدمه « بليروفون » الأعرج ؟

وتعد أسطورة « الكترا » أوضح مثل لما ادخله يوريبيليس على المأساة اليونانية من تجديدات ، ذلك لأن شعراء المسرح الثلاثة تناولوها في ثلاث من أروع مسرحياتهم : فيسغولوس عالجهما في حاملات القرابين ، كما انضدها كل من سوفوكليس ويوريبيليس موضوعاً لمأساة تحمل اسم هذه البطله وعلى الرغم من هذا فأننا عندما نتلو قصة الأخير نجد أنها تختلف اختلافاً بيناً عن مسرحتي زميليه :

فبينما أضفى إيسغولوس على « الكترا » ثوب البطولة وأصاب أوريستيس بجنون كل ما يقال عنه أنه سماوى في أسبابه ، سماوى في أغراضه ، وبينما أسبغ عليهما سوفوكليس ثوب المثالية ، فجاءت مسرحيته رومانتيكية لا تمت الى الواقع بصلة - نجد أن يوريبيليس يصورهما تصويراً مبتكراً ،

لا ادل على واقعية يوريبيليس في طريقته المبتكرة في معالجة موضوعاته ، فعندما تعرض للاساطير التي تناولها نفسها إيسغولوس وسوفوكليس ذهب بجلالها وقديسيتها ، واقددها روعتها التي تبهز الأبواب ، وجردهم من كل ما هو خارق ، وقربها من الحياة اليومية ولما يعزى فيها من حوادث واقعية .

فايون بن أبوللون في المأساة التي تحمل اسمه يقوم بتنظيف المعبد ، وفي مسرحية هيبوليتوس نرى أفراد الجوقة يذهبون الى فايدرا بعد أن ضلوا ملابسهم .

وكما غير يوريبيليس في وصف شخصياته ، وفي تفاصيل موضوعاته ، أكثر من السبب في الآلهة وتهكم بهم وجردهم من جبروتهم .

ففي « أندروماخا » يصف أبوللون بالخصه واللؤم لأنه ينتقم ممن ذهب يطلب اليه التمسوية والمفخرة ، وفي « الكترا » يزدرى تكهانه الغيبية ، ويتهم الآلهة بالبله والحماقة .

يضاف الى هذا أن الشاعر ادخل تغييراً هاماً في ملابس ملوكه وإبطاله ، فجعلهم يرتدون لباساً مهمله ، ويظهرون بمظهر الفقراء المدمسين ، فينلاوس ملك اسبرطة يرتدى ، في مسرحية هيلنا ، الأطمار البالية ويحمل مخلاة ويمسك عصا كالشحاذا المسكين الذي يثير الشفقة ، ويستمر

ويجعل منهما شخصين عاديين بل ينزل الأسطورة القديمة الى الأرض ويربطها بالبيئة اليونانية الحقيقية .

ونحن لا نستطيع هنا ان نتناول هذه الأسطورة بالدراسة والتحليل او نتتبع تطورها عند « ستيخوروس » في نشيد الأورستيا ، وعند « بنداروس » في البوئية الحادية عشرة ، انما سنكتفى ببحث « الفكرة الجوهرية للأسطورة عند الشعراء الثلاثة » وكيف استغلها يوريبديدس حتى نتبين واقعيتها بصورة واضحة ..

فيبدأ المرحية عند إيسخولوس بظهور قصر هائل فخم يبعث الرهبة ، لائق بملك الملوك أجاممنون العظيم ، وبينما يزداد القصر فخامة وروعة عند سوفوكليس ، نجدها عند يوريبديدس امام كوخ ريفي متواضع يخرج منه صاحبه ، ذلك الفلاح الهزيل الذي يعدلنا في إيجاز شديد من مقتل أجاممنون على يد زوجته الأثمة « كروتومسترا » وعشيقتها « إيجستوس » وعن ولديه أوربستيس الصغير الذي كاد يلقى حتفه مع أبيه لولا ان أخفاه خادم أمين عن أمين القاتلين ونقله بعيدا عن أمه الخائنة ، والكترا التي أرغمت على البقاء الى جوار أمها البغيضة حتى بلغت سن الزواج وبدا أمراء اليونان يطلبون بها ، لكن زوج أمها الخسيس خاف ان تلد الكترا ابنا يحسد من أصل نبيل ، فيصمم على الانتقام ، لذا قرر ان يزوجها فلاحا فقيرا حتى لا يتجاسر احد من ذريته على النار من سيده ومولاه . فيقبل الفلاح الزواج ولكنه يطن في الوقت نفسه انه سوف يحترم دائما عذارة الكترا .

وعندما ينتهي الفلاح من حديثه تدخل الكترا وقد حملت فوق رأسها جرة لتملاها من النهر ، فيشقق عليها زوجها ويسأله ان تهون من نفسها ولا تقوم بهذه الأعمال الشاقة ، ولكنها تجيب قائلة : أيتها الصديق : اني أعلم كما أعلم الالهة انك لم تحترق بؤس ، ومن حسن الحظ ان يجد الناس في شقاوتهم طيبا مثلك ، لذا يجب على ان أخلف تلك أيامك واشاطرك الأمل قدر المستطاع (1) .

فان اذن هذه القروية من الأميرة التي صورها إيسخولوس وسوفوكليس ، ان الكترا عندما يوريبديدس ترتب كوخها ، وتنظم بيتها حتى تهيم بهذا العامل النبيل الراحة التي يحتاج اليها بعد تعب المضي ؟

لقد نجح الشاعر في تصويرها وتصوير زوجها فجعل منهما أسرة ريفية ، وتمسك ان يثبت ان العاطفة النبيلة والفكرة السامية ليستا وقفا على الملوك والإبطال الذين تذكرهم الأساطير القديمة ، وتأكيذا لذلك نراه ينطق أوربستيس بهذه العبارات :

« ويحي ! ليست هناك علاقة دقيقة واضحة تمل على شهامة الرجل ، لان الفوضى تسيطر على طباع البشر : لفسد رايته ، فيما عسى ، ابنا نالها رجل نبيل ؟ ورايت ابنا لفاضل لابد ان يشر ، ورايت ان روح الفنى طابعا الشج والفاضة ، وان جسم الفنى يغيم بين جوانبه روحا عالية ، فكيف اذن يحكم المرء على هذه الأشياء حكما صادقا ؟

« اعلى السلي الثروة ، فيكون حكما لير نزيه ، ام على اساس الفنى الشديد ، وهو مرضي خير يعلم الناس الاتم ، ام على السلاح ؟ ولكن من يستطيع ان يقول ان حامل العربة شجاع ؟ من الأفضل ان نترك الحكم في هذه الامور لعلى العصابة فهذا الفلاح ليس من عصابة أرجوس ، انه لا يتغير بانه سليل بيت عريق ، مع انه من عامة الناس ظهر انه افضلهم (1) » .

ثم تجرى الاحداث ، وتتوالى المشاهد وقد تضمنت من التفاصيل ما يشهد ببراعة الشاعر في حبكة الحوار المنطقي ومقدرته على التحليل النفسي الذي يميزه عن زميله ، فهو لايهتم بقوة الشخصية ووحدها كإيسخولوس ، او بتطوور الارادة كسوفوكليس ، انما يتوق دائما الى تحليل الانفعال الجارف الذي يستولي على الشخص ، لذلك نراه يبلغ القروة في تصوير الموقف المؤثر الذي يجري فيه الحوار بين أوربستيس وشقيقته الكترا عند ما يقدمان على التخلص من أمهما بعد ان قتل عشيقتها ومثلا بجنته :

أوربستيس : ويحي ! كيف اقبل من حملتي وأرغمتني ؟
الكترا : كما فطنت هي اباه واخي !
أوربستيس : اي أبوللون ! ما ألقى « النبوة » التي بعثت بها !
الكترا : ولكن كيف يوصف أبو للون بالقياد ؟ ومن الحكام اذن ؟

أوربستيس : لانه امرني بقتل امي وهذا لا ينبغي !
الكترا : كيف تصاب بالذي وانت تترار لايك ؟
أوربستيس : لقد كنت طاهرا فيما عسى ، اما اليوم سوف اقبل امي

الكترا : واذا لم نلتزم لايك سوف تكون من الاتمين ، فلا تعذلك شجاعتك ، فمع لها اللغ الذي أهلكك فيه زوجها بفرجات من يد عشيقها !
أوربستيس : سادخل ! يا لها من جريمة شناعة سافدم عليها

ويستمر الحوار بينهما وقتا كافيا يتيسر لأوربستيس التفكير حتى لا يقتل أمه في ثورة جامحة انما في روية وتمقل ، يقتلها بعد مساجلة تدور بينها وبين ابنتها المتعطشة للانتقام ، ابنتها التي تتمهما بانها خائنة عاهرة ، وتكتفى الام ان تقول

لهم من تفاهت .. لكن تبجح المحافظين لم يردده الا
اصرارا ، فلم يقتصر على مهاجمة معتقداتهم
وعاداتهم ، بل تعدى ذلك الى شتمهم السياسية
فندد بالديمقراطية الفاسدة ، وسخر من انتانية
الحكام والطفلة ، وضاق بنفاق الشعب وعبر عن
كل ذلك في مسرحيته المستجيرات والطراديات ،
حيث هاجم الحرب ، وأشاد بالديمقراطية
الصحيحة ، التي كان يفخر بها كل آثيني بل كل
يوناني ؛ فعندما دخل رسول من طيبة وسأل عن
الحاكم الذي يحكم أثينا ، رد عليه نيبوس قائلا :
« لا وجود للحاكم هنا ، انها مدينة حرة ، يتناوب كل
فرد فيها الاشتراك في الحكم ، والغنى فيها لا يفوز
بحق كان للفقير » (١)

تلك هي الديمقراطية التي كان بعشستها
يوربيديس لانها كانت سببا في عظمة أثينا وقوتها
أما الطغيان الذي ساد في أواخر أيامه فلم يرض
عنه ، بل ثار عليه ثورة عنيفة عبر عنها في تمثيلية
« الفينيقيات » .

وهكذا لم يتجاهل يوربيديس ظروف عصره ، ولم
يفعل شئ من وطنه ، فلم يقف مكتوف الأيدي ، بل
عمل بقدر ما استطاع لتوجيه بلده وخدمته مصالحها
وخاصة منها فخلت عن مثله العليا ، وارتكبت من
الجرائم ما لا يفترق لكي تسيطر على غيرها ، ومع
ذلك لم تحقق النصر الذي كانت تنشده .. بل
فشلت ، وكان فشله سببا في أضعاف شعربها
واضطراب حالهم ، فأصبح المرء لا يطمئن على حياته
ولا يستطيع أن يوفر قوته اليومي .

وهكذا عرف يوربيديس العصر الذي عاش فيه
معرفة تامة ، وتعمق في فهم المجتمع الذي أحاط به
فكتشف من عيوبه ، وشخص أمراضه وأراد إصلاحه
واعتقد أن تصوير الواقع اجدي من التعلق بالمثالية،
فصور لواطنيه الحقيقة ، فلم ترقهم ، وانهموه بأنه
هدام وأعرضوا عنه ؛ لأنه كان يقدم لهم ما لا يحبون
ويضجع أمام أعينهم ما يكرهون ، ولكنه لم يخش
اتهماتهم ، ولم يتردد في أداء رسالته السامية
التي آمن بها وعمل على تحقيقها حتى مات . ولما
طواه الموت أدرك الأثينيون أنهم أخطأوا في حقه
كما سبق أن أخطأوا في حق صديقه سقراط ،
فسارعوا الى التكفير عن خطئهم ، فاعتزلوا بفشله،
وأشادوا بمسرحياته ، وإعادوا عرضها مرات ومرات .

لها قولا يستدر الرثاء ويثير الشفقة ، ولكن هيهات
لقد ذهبت توسلاتها أدراج الرياح ، لأن أوريستيس
مصمم على الانتقام وسوف يصرع أمه دون أدنى
تردد ، وبعد لحظات معدودة كانت الأم تلفظ أنفاسها
الأخيرة ، وكان ولداها في ألم شديد ، لأنهما أخذا
في الحال يتذكران كلامها اليهما وتوسلاتها بهما ،
وأخذا يلدفان الدمع التخين ويشعران بوخسز
الضمير .

تلك هي المعركة الجوهرية لمسرحية « الكترا » عند
يوربيديس ، وتلك هي أهم التفاصيل التي أضافها .

حقا انه نهل من المصدر الذي أخذ عنه زميله ،
ولكن كل واحد منهم عالج الأسطورة بطريقته
الخاصة .. فعرضها إسخولوس على أنها موضوع
ديني ، ولناولها سوفوكليس على أنها قصة عاطفية
وصورها يوربيديس على أنها دراسة للنفس
البشرية ، وتحليل لنواحي الضعف فيها .

لا شك أن مسرحية هذا الشاعر تهدف ، في
ظاهرها ، الى نتيجة خلقية مستمدة من معنى
الأسطورة ، ولكن اثرها الحقيقي الذي يستقر في
نفوسنا هو أن الآلهة أقياء أو أنذال أو لا وجود لهم
وهذا الأمر نفسه تركه فينا الفالبيبة العظيم من
تمثيلياته .

وتفسير هذه الثورة على الأرباب هو اعتقاد
الشاعر أن تصوير الحياة تصويرا مثاليا أو سماويا
ليس إلا فسادا للناس ، فقد رأى أن حال أثينا
في أيامه ، وما آلت اليه من ضعف واضطراب ،
ليس إلا نتيجة منطقية للمسرحيات التي ظلت
تمتلح الحروب وتتفنن بها ، وتشيد بالأبطال وتمجد
الساسة ، والحقيقة التي آمن بها وما زلنا نؤمن
بها مثله أن الحرب استنفدت أموال الدولة ، ونزلت
بجزء كبير من الأثينيين الى مراتب البؤس والشقاء
ورفعت الفوغاه الى مناصب الحكم .

لذلك أخذ يوربيديس ينظر الى الأساطير بعين
النقد الواقعي ، وكان لا يتردد في أن يقول فيها
ما يريد ، فالقتل هو القتل والزنى هو الزنى ،
والثأر هو الثأر وروعة المسرحية في أن تصور
الحقيقة ولا تهرب منها .. لذا تلقى الأثينيون
تمثيلياته في دهشة واستياء ، لأن الرجعيين الباروم
عليه ، وهذا أمر طبيعي لأن هؤلاء لا عمل لهم الا
الحفاظة على الأفكار الفاسدة والتمسك بالتقاليد
البالية والتموهية على السذج وخداعهم بما يقدمون

الصُّورَة في الشَّعْر

بقلم: الدكتور عز الدين اسماعيل

يحددنا موقف الشاعر نفسه من موضوعه وطريقة تناوله لهذا الموضوع . فاما ان يكون هذا التناول موضوعيا في اساسه، وعند ذلك يكون الشعر قصصيا، واما ان يكون ذاتيا في اساسه وعند ذلك يكون الشعر شاعريا . وهذه القلعة قد صارت من غير شك مبتذلة ، فكل من له صلة بالبيان الادبي يعرف هذه الحقيقة ، ولا يكاد يكون هناك خلاف حولها . غير ان المشكلة تظهر فيما بعد عندما ندخل في التفاصيل ، وحين تشعب الأنماط الشعرية فنلتقي حيناً - وهي بغير شك لا بد ان تلتقي - ونفترق حيناً - وهي كذلك لا بد ان تفترق . حينذاك يبدأ الخلط في المفاهيم ، الأمر الذي يفقد الأحكام المبنية عليها صلابتها وقيمتها .

وقد قلنا ان موقف الشاعر من الموضوع وطريقة تناوله هذا الموضوع لها قيمتها في تحديد النمط الشعري . فالشعر القصصي - ومشله الشعر الوصفي - يتناول الأشياء القائمة خارج شخص الشاعر ، والشعر الذي يتناول الأشياء كما تعيش في نفس الشاعر ، أي الذي يقدم لنا تجربة هي - بصفة مبدئية - تجربة ذاتية ، هو الشعر الذي نسميه غنائيا . وطبيعي ان تلتفت هنا الى ان هذا الفصل بين الذات والموضوع ، وربما كان الأدق ان نقول بين « الذاتي » و « الموضوعي » قد لا يصور

« القصة في الشعر » عنوان قد يثير منذ اللحظة الأولى هذا التساؤل : لماذا لم اقل مثلا « القصيدة الشعرية » او « الشعر القصصي » ؟ والحق ان هذه المتاوين الثلاثة ليست متساوية في الهداية ، بل تختلف اختلافا جوهريا يدعو الى النظر ، والحق اننا ما زلنا احوج ما تكون تحديد مدلولات الفاظنا الاصطلاحية . واذا كان هذا التحديد ضرورة ماسة في مجالات النشاط العلمي والفكري المختلفة فهو ضرورة امس في ميدان الادب والنقد الأدبي . فالخلط بين المفاهيم من شأنه ان يترك نوعا من البلبلة في الأفكار ، كما لا يسمح بتقديم التفكير في اتجاه موحد يساعد على بناء المعرفة الصحيحة وتطوير هذا البناء . وحين اخترت الحديث هنا عن « القصة في الشعر » كانت هذه الضرورة تلح على نفسي . وربما كانت الغاية المنشودة من هذا المقال هي الوصول الى نوع من التحديد لتلك العبارات الاصطلاحية الثلاث ، وبيان لما يمكن ان يحدثه الخلط بينها - ان لم يكن قد احدث - من بلبلة في ذهن الكاتب او الشاعر المبدع وفي ذهن الناقد على السواء .

والشعر - كما هو معروف - ليس نمطا واحدا بل هو أنماط متعددة . على اننا منذ البداية نعرف ان جميع هذه الأنماط ترد في أصلها الى مجموعتين

جانب ما صورته من حياة الأفريق السياسية والاجتماعية ، هذا فضلا على المادة القديمة التي استغلها هوميروس في هذه الملحمة . لكن الملحمة بعد ذلك فقدت صلتها بالتاريخ ، وصارت تدور حول فكرة أساسية يهدف الشاعر الى ابرازها . وقد أطلق على هذا النمط من الملحمة اسم « الملحمة الادبية » كملحمة « الفردوس المفقود » للثن . وهذا الشعر الملحمي ينمطه قد تلاشى في العصر الحديث لأسباب ليس هنا مجال شرحها . وأما « البلاد » فقصة أقصر بكثير من قصة الملحمة ، بحيث يمكن حفظها واتشادها ، والغالب أنها كانت في البداية تغنى فلا يستغرق غنائها أكثر من جلسة واحدة وإن طالت . وقد كانت مادتها ترتبط بمغامرة أو واقعة مفردة لها طابع شعبي . وأصل كلمة « بلاد » يوحي بارتباطها بالرقص ، وكأن قصيدة « البلاد » كانت تنشأ أو تغنى مصحوبة بالرقص وعلى إيقاعه . وإذا كانت الملحمة قد تلاشت في العصر الحديث فإن « البلاد » لا تزال شكلا أدبيا معروفا ، وأن كانت في شكلها الحديث قد تخلصت من ارتباطها القديم بالفناء والرقص ، وصارت تؤدي مهمة القصة القصيرة تقريبا حين تتناول موضوعا شعبيا وينجبه بها مؤلفها إلى النعمة .

وحتى الآن لا نعرف في تاريخ أدبنا شاعرا ملحما (١) ، وإن كنا نسمع أنه على وشك الظهور . أما فيما يخص النمط الآخر ، أي شعر « البلاد » فيري بعض دارسي الأدب العربي أن في شعرنا القديم نماذج تمثل هذا النمط ، تتمثل في قصائد بعض الشعراء الصالحين في العصر الجاهلي وكذلك في بعض قصائد الشاعر الإسلامي عمر بن أبي ربيعة . وهذا حكم من الأحكام التي تحتاج إلى مراجعة . وسوف نعرض لقصيدة من هذه القصائد القصصية نرى إلى أي مدى يمكن أن تعد مثالا لشعر البلاد . على أن أحدا لم يتحدث فيمسا يخص بشعرنا الحديث وشعرنا المعاصر عما إذا كان شعرا قديما قد اهتموا بهذا النمط الشعري . وقد يمكن أن يقال أن بعض الشعراء المعاصرين قد كتبوا قصصا في الإطار الشعري (خالد الجرنوسي على سبيل المثال) لكن أيمن أن يقال أن شعراءنا المحدثين أو المعاصرين

حقيقة قائمة ، أولا بصور الحقيقة كلها ، لأن أي عمل فني من هذا النوع أو ذلك إنما يتضمن قترا من العنصرين الذاتي والموضوعي معا . وهذا في الواقع صحيح ، لكنه لا يغير كثيرا من الأمر ، فالتجربة الذاتية تستمد مصادق من « الموضوعي » كما أن « الموضوعي » حين يتناول الشاعر يكتب شيئا من ذاتية هذا الشاعر ، ومع كل هذا لا يمكن أن يقال أن المنهجين متطابقان ، وأنها يوسلان آخر الأمر إلى نفس النتيجة ، أي أن ما يبدعه الشاعر من هذا الطريق وما يبدعه من ذلك ينتهيان آخر الأمر لأن يكونا شيئا واحدا أو نمطا واحدا . أنها لا يتفان إلا في شيء واحد ، هو أنها « شعر » ، لكنهما يختلفان بعد ذلك في نوعيتهما . والنوع الشعري الوحيد الذي يجمع بين المنهجين في تناول ، ويتساوى مقدار ما فيه من « الموضوعي » و « الذاتي » هو « الشعر المسرحي » . وكل من يرجع إلى أصل نشأة هذا الشعر يعرف أنه كان المحاولة التعبيرية التي اجتمع فيها العنصران الموضوعي (القصصي) والذاتي ، فمن الملحمة أخذ الشاعر المسرحي عنصر القصصه . ومن الشعر الغنائي أخذ العنصر الذاتي . ومن ثم كان الشاعر المسرحي موضوعيا بمقدار ما هو ذاتي . وهو موضوعي في حيث ارتباطه بالفضة التي هو موضوع القائل ، وهو ذاتي من حيث تناوله لهذا الموضوع . ومن ثم لا نستطيع أن نطلق على الشعر المسرحي عبارة « الشعر القصصي » ، كما أننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نقول أنه شعر غنائي .

إن « الشعر القصصي » أثر من آثار العصور القديمة ، أخذ يقل تدريجيا عبر العصور حتى أصبح نادرا في العصر الحديث . ولا شك أن ظهور الرواية والقصة وكل الأنواع القصصية التي تستخدم النثر أسلوبا للتعبير - لما في النثر من طواعية ومرونة وطبيعة تحليلية - كان له أثره في اضمحلال الشعر القصصي في القرون الأخيرة .

والشعر القصصي نفسه قد انقسم إلى نمطين مختلفين ، النمط الأول هو « الملحمة » ، والنمط الثاني هو « القصة الشعبية » Ballad . أما الملحمة فقصيدة قصصية طويلة تتألف من عدة آلاف من الأبيات ، وهي تستغرق من الشاعر زمنا طويلا . وقد كانت في بدايتها ترتبط إلى حد كبير بالتاريخ . وقد ثبت من البحث أن « الساذة » هوميروس تتضمن كثيرا من الحقائق التاريخية إلى

(١) لا أدري إن كان من المناسب هنا الحديث عن «ملحنين» الشعراء أحمد محرم وعامر بحري على أنها ملحمتان بالمعنى الاصطلاحي .

قد كتبوا الشعر القصصي ؟ أما فيما يختص باللمحة فالأمر يسير ، إذ أن القصائد التي تحمل عنوان « اللوحة » في شعرنا الحديث لا يمكن أن تعد ملاحم ، لا من النوع « الهوميري » ولا من النوع « اللاتني » . وقبل كل ذلك فنحن لا نعيش الآن في عصر الملاحم . وانقراض نوع أدبي لأن نوعاً آخر أخذ مكانه شيء مألوف في نظرية تطور الأنواع الأدبية . والعودة إلى الملاحم يعني العودة إلى عصر الملاحم حيث يمكن أن يعيش الشاعر الملاحم . وهذا يتناقض وطبعاً مع الأشياء .

ومعنى كل هذا أن الخلاف يمكن أن ينحصر في النوع المسمى بالبلاط ، سواء في شعرنا القديم وشعرنا المعاصر . هل كتب الشاعر القديم البلاط حقاً ؟ وهل كتبها الشاعر المعاصر ؟ هذه هي القضية .

فيما يختص بالشعر القديم نستطيع أن نقف عند قصيدة الشاعر الإسلامي عمر بن أبي ربيعة التي مطلعها :

أمن آل نم انت هاد فمبكر فداة هدا ام رائج فمبكر
ففي هذه القصيدة يحكي لنا الشاعر مغامرة من مغامراته استغرقت القصيدة كلها . وكل من يرجع إلى هذه القصيدة يجد أن للشاعر فيها استخدام على وجه التقريب كل العناصر القصصية التي نعرفها . لقد بدأ قصيدته بأن حدد المكان والزمان ، ثم يعود المشهد ، ثم راح يشرح عواطفه وهو واجهه قبل أن يقدم على المغامرة في إطار ما نسميه الحوار الداخلي ، ثم تحرك بعد ذلك بالحدث ، واستغل عنصر المفاجأة ، حتى إذا ما صار مع محبوبته وضمها سقف واحد استغل الحوار في رسم شخصية المحبوبة ، ثم عاد فقطع الحوار بالسرد والوصف حين بلغ الحوار بينهما حدا يحسن الوقوف عنده خشية الانسياق إلى التبدل . ثم يصل الشاعر بالقصة إلى مرحلة الأزمة حين يتكشف النهار وتأخذ الحركة في الحي تدب ، ويكاد أمره يكشف . وهنا تظهر في الصورة أختا محبوبته . وهما هنسا بمثابة الشخصيات الجانبية في القصة . وتساعدان على حل الأزمة أو ما يسمى في الاصطلاح dénouement . حتى إذا ما نجح الحل مضى الشاعر ولا تزال آخر صورة لمحبوبته عالقة بنفسه .

هذه القصة شغلت القصيدة كلها . وكما رأينا تكاد كل عناصر القصة تتوافر فيها . أيمكننا لذلك

أن نقول أن عمر بن أبي ربيعة قد كتب البلاط ؟ لا اظن ، فلا تزال قصيدة عمر هذه غنائية في جوهرها . وكون القصة قد شغلت القصيدة من أولها إلى آخرها لا يمكن أن يخذلنا من طابعها الغنائي ، فهذه الظاهرة وحدها لا تكفي للحكم على القصيدة بأنها من النوع القصصي ، أي أنها بلاط ، لأن خصائص القصيدة القصصية كاملة في نوعية الشعر نفسه لا في الإطار الخارجي للعمل الفني . وهي تتحدد منذ البداية - كما قلنا في مستهل هذا الحديث - بموقف الشاعر من موضوعه وطريقته في تناول هذا الموضوع . وحين يستخدم الشاعر الغنائي عناصر القصة كلها في قصيدته أو بعض هذه العناصر فإن هذا لا يكفي لأن يخرج قصيدته من الإطار الغنائي إلى الإطار القصصي .

أن أبرز مقوم للقصة الشعرية أنها تبعد ما أمكن عن النزعة الغنائية ، عن عواطف الشاعر الذاتية ، وأن تبني مقابل ذلك فكرة كلية تتحقق بتحقيق القصيدة كلها ، تماماً كما هو الشأن في القصة القصيرة . وهي من حيث الشكل تستخدم كل العناصر القصصية ، من سرد وحوار ورسم للشخصيات والواقف الخ . . وقد ظهرت محاولات من جانب الشعراء الجدد لكتابة هذا النمط من الشعر القصصي ، أمضى القصيدة القصصية . وهنا تكون قد وصلنا إلى الشق الثاني من القضية ، وهو : إلى أي حد يمكن أن تعد القصص الشعرية التي كتبها بعض الشعراء المعاصرين من نوع البلاط . وأحب أن أوضح حقيقة مهمة بهذا الشأن . فمن غير شك يصادف قارئ الشعر المعاصر من أن لآخر قصائد تنطوي على قصة ، أو قصائد تنطوي على أكثر من قصة ، أو تستعير من الإطار القصصي بعض عناصره . ولا يخطئ أحد حين يقرأ الشعر المعاصر في أن يلمس هذه الظاهرة ، ظاهرة استعارة العناصر القصصية داخل الإطار الشعري . وربما دفع الشعراء إلى هذا الاتجاه رغبتهم في أن يضموا بين يدي القارئ تفصيلات التجربة الحية التي يعيشون في القصيدة عنها حتى يضموا بذلك أكبر قدر ممكن من المشاركة الوجدانية بينهم وبين متلقي شعرهم . وربما كان هذا الاهتمام صدى للتقيد الذي وجه ذات يوم إلى الشعر العربي القديم من حيث أنه يهتم بالتخليص والتجريد فيصير الشاعر فوراً إلى الخلاصة أو ما نسميه الحقيقة الشعرية ، ويستبقى لنفسه بعد ذلك كل التفصيلات الحية

تؤدي في القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم .

لقد صار عنصر القصة في القصيدة بمشابهة « الصورة » ، لكن الفرق بينها وبين الصورة القديمة هو الفرق بين التمثيل في الشعر القديم والقصيدة الحديثة . فالقصة اذن حين تستخدم في القصيدة تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية بلاغية حديثة لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها . ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل .

شير ان هذه البداية الطيبة قد جرت الى نتيجة كان من الممكن ان تكون طيبة كذلك لولا . . ولا أحب ان أضيف بعد « لولا » ما يسيء الى أحد ، كل ما في الأمر ان القصيدة القصصية صارت تكتب الآن على انها نوع أدبي متميز . صارت القصيدة كلها تحكى قصة ، هي بطبيعة الحال قصة خيالية أكثر منها واقعية ، ولكن ليس هذا عيبها ، فطبعي ان يعتمد الشاعر على عنصر الخيال ، وقد بيني من تجربة خيالية عملا فنيا كاملا . لا اعتراض اذن على هذا ، ولما الإختصاص على ان الاداء نفسه قد صار غير متفق . لو اذنا يا بورت هذه القضية قلت : احسن نظرا في القصيدة القصصية شعرا أم قصة ؟ ودون ان أبعد في التفكير نرى ان التسمية نفسها تحمّل الجواب من هذا السؤال ، فبحكم انها قصيدة لا بد ان تكون شعرا ، وبحكم انها قصصية لا بد ان تنقل الينا قصة . فهي شعر وقصص في آن واحد ، وبمقدار متساو .

ولعل هذا الوصف يبين لنا اى خطورة يمكن ان تكون لمثل هذا العمل الذي يجمع في آن واحد وبنسبة متوازنة بين فنية الشعر وفنية القصة . لا بد ان يكون هذا النوع على قدر كبير من الصعوبة ، ولا بد ان يتطلب شاعرا له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص . لا بد ان يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين القدرة الشعرية والقدرة القصصية . فليس يكفي اذن ان يحسن الشاعر نظم الكلام ، فينظم لنا قصة كان من الممكن ان يرددها علينا نثرا . وليس يكفي كذلك ان يتقن حيك القصة ثم يصوغها في اى مستوى من مستويات التعبير . لا بد اذن ان يجعلنى الشاعر في كل لحظة وفي كل كلمة احسن

للتجربة التي يعيشها . وكم من بيت من ابيات الشعر القديم يحجز وراءه فيضاً من الوقائع الحيوية المؤثرة كان من الممكن ان تكسب هذا البيت أو ذاك مزيداً من القدرة على التأثير لو انها ظهرت . فمثلا بيت أبى تمام المشهور الذي يقول فيه :

لولا اشتغال النار فيما حاورت ما كان يعرف طبيبكم الموت

هذا البيت هو في الحقيقة خلاصة مركزة لتجربة لا تدري الى اى مدى تمتد تفصيلاتها في نفس الشاعر . لكنه أكثر ان يحتجز كل هذه التفصيلات ، التي هي في الحقيقة لحظات خصبة معاشة من صميم الحياة ، وان يطلع علينا بالحكم النهائي الذي يأتي عادة تنويجا للتجربة دون ان يتيح لنا فرصة معايشة التجربة نفسها . اقول انه ربما كان بسبب هذا النقد الذي تعرض له الشعر القديم ان حاول كثير من الشعراء المعاصرين ان يستذكروا هذا العيب القديم ، وان يتحولوا من نزعة التجريد القديمة تلك الى التفصيل . ولا شك ان التفصيلات الحية من شأنها ان ترسب في النفس الاحساس بعنصر الصدق الذي يأسر القارئ الى ما يقرا ، كما انها تحدد ابعاد التجربة والرفعة التي تشغلها من الحياة . على ان هؤلاء الشعراء لم يستخدموا بعض العناصر القصصية كيما يفتقدوا منها بوصفها أدوات تعبيرية ، ولم يكونوا يفتقدون في البداية على الإطلاق ان يحكوا لنا قصة في أسلوب شعري بدلا من أسلوب النثر .

ومن هنا يمكننا ان نقول ان هذا النوع من القصائد الحديثة التي استغل فيها الشاعر بعض عناصر القصة هي قصائد لا تزال غنائية في طابعها الاسيل وان توسعت داخل الاطار الفناني نفسه . فالشعراء لم يقصدوا بها ان يكتبوا قصة ، وانما كان هدفهم الأول - كما كان دائما من قبل - هو ان يكتبوا قصيدة غنائية ولكن فياضة بالعناصر الحية المؤثرة .

وهنا نعود الى عنوان المقال فنقول : ان المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الفناني لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون ان يكون هدفه كتابة شعر قصصي . والقصة او القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو ان تكون تطويرا عسريا لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل ، فقامت القصة

بالشعر وفي الوقت نفسه احسن بالقصة . وازضافة
الشعر الى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد
اثبات للقدرة على نظم الكلام ، وانما تستفيد القصة
من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر
من القصة التفصيلات المثيرة الحية . فهي بنية
متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر ،
وينعكس عليه في الوقت نفسه .

لكن الشعراء وقد استخدموا العناصر القصصية
في البداية استخداما بلاغيا ناجحا اثرتهم الطريقة
فانتقلوا - من حيث يدرون او لا يدرون - الى
كتابة القصة الشعرية التي تنتظم القصيدة من
اولها الى آخرها . وعند ذلك صار من الصعب
تقرير ما اذا كانت القصة المنظومة في القصيدة مجرد
وسيلة تعبيرية لا تقصد لذاتها وانما لايحاءاتها ام
انها قصة في المقام الاول تتركز فيها اهميتها . وقد
ظهر الخلاف على تقدير هذه المحاولة . وارجو ان
يسمح لي بعرض طرف منه في هذا المقال .

وقبل هذا احب ان اسجل ان القصائد التي
كانت تستخدم القصة بوصفها مجرد اداة تعبيرية
موحية ومؤثرة قد اكتسبت في الإطار الشعري ذاته
مزيدا من الخصب والثراء ارفع بها من الحاجة
التعبيرية على القصائد التي خلعت مع التفصيلات .
اما تلك القصائد التي جعلت للقصة اهمية في ذاتها
فقد بين لنا الاستقرار انها هبطت من حيث هي
« شعر » هبوطا لا مزيد عليه . لانها لم تصل الى
ان تكون قصة قصيرة ناجحة كالقصص القصيرة
الناجحة ، ولم تبلغ مستوى الشعر الذي يقوم فيه
التعبير والشكل بدور اساسي . واذكر على سبيل
المثال اثني قرأت منذ شهرين في مجلة « الادب »
قصيدة للشاعر احمد عبيدة بعنوان : « قصة
الصيد » . والقصة تحكي عن خروج الصياد طلبا
للرزق وقد ترك خلفه زوجته واولاده الخمسة
ينتظرون عودته وهم يتضورون جوعا وكلهم امل في
ان يعود اليهم ابوهم بالطعام . لكن الصياد يقى
شباكه فتعود اليه بجنة ننتة تزكم ربحها انفسه .
ويعود الصياد الى اهله والكل ملق الأنفاس ، لكنه
يقع بينهم لا يستطيع النطق ، ويكتفى بالإشارة الى
حيث ترك الشباك . ويهرع الجميع الى الصيد
الثمين الذي لم يستطع الاب حمله ، لكنهم بطبيعة
الحال يصاون بخيبة الامل عندما يرون الحقيقة .

هذه هي القصة . وقد تكون فكرتها طييبة ،
ولست اذكر الآن اين اتيح لي قراءة نفس القصة في
عمل شعري اجنبي ، لكن المهم ان التعبير الشعري
في هذه القصيدة ينهاوى امام جودة الفكرة في القصة
فاذا بالتوازن التشوهد يختل ، واذا بنا تفقد العنصر
المؤثر في الشعر . ويكفي ان نقرأ مشلا من هذه
القصيدة قول الشاعر :

الام تميم شنبها
والطل - شقق العمر - سيمس حلتها
واشرج برنة اموال :
« الشبقة .. اير اير .. الشبقة »
« السبقة .. اير اير .. اسبقة »
« فالجوع يقطع احشائي »
« يتلقى وحت طغام الصبغة »
« شقوا الاسماك ملى نلقى »
« غام الملك الاظم » .. الخ

فيمثل هذه الركاقة في التفسير والسذاجة في
الرؤية وفي التصوير لا يمكن ان يتحقق عمل شعري
قصصى ناجح .

وقبل ذلك نشر الشاعر احمد عبد المعطي حجازي
في كتيوافة « مديحة بلا قلب » قصيدتين احدهما
سبحان عيول يقصص الاميرة والفتى الذي يكلم المساء
والثانية عنوانها « مديحة القلعة » . والقصيدتان
- كما هو واضح من العنوان - تعان كلتاهما من
ان ها هنا قصة شعرية . واذكر اننا يوم ناقشنا
هذا الديوان في البرنامج الثاني ، الدكتور لويس
عوض وانا ، اختلفنا حول تسمية هاتين القصيدتين .
ونحن لم نختلف على التسمية من حيث هي ، ولكن
على النمط الشعري الذي تمثله هاتان القصيدتان .
وكان الدكتور لويس عوض يرى انهما تمثلان شعر
البلاد ، وكنت - وما زلت - اخالفه في ذلك . فانا
ارى في ادراجهما في هذا الباب نوعا من التسرع في
الحكم ، ربما كان تحت تاثير الاعجاب بالشاعر ،
وربما كان رغبة خفية طيبة في نفس الناقد لان يجد
في شعرنا المعاصر من الانماط الشعرية ما يقتضيه في
الشعر القديم . وايا ما كان السبب فالراى عندى
ان الشاعر ، بخاصة في قصيدته « قصة الاميرة ..
الخ » لم يكن يهدف الى كتابة قصة شعرية علمسى
الاطلاق . وهذا يتضح لنا بناء على البدا الاول الذي
يحدد لنا نوعية الشعر الذي اماننا ، وهو اعتبار
الموضوع وطريقة تناول .

القصصى ، وربما كان كذلك في نية الشاعر منذ البداية أن يكتب قصة شعرية حين فكر في كتابتها . ولكن المؤكد أنها دون السابقة بكثير من حيث قوة التعبير ، وهي وإن علت على « قصة الصياد » التى سبق أن تعرضنا لها إلا أنها تحمل العيب الأساسى ، وهو التضحية بالشعر في سبيل القصة . ففى لا تزال بنى من الشعر القصصى بعمامة ، وعن البلاد بخاصة ، لما مضى ، ولاعتبارات أخرى أعدد منها :

أولا : أنها تفتقد العنصر الموضوعى ، فلا يزال الدافع الذاتى وراهما واضحا .

ثانيا : أنها لا تقوى على القيام بدور شعبى وان كان موضوعها يمكن أن يعد شعبيا ، أو يصنع منه موضوع شعبى . وأقرب منها إلى تحقيق هذا الهدف الحكايات الشعبية التى ينشدها المغنون الشعبيون .

ثانيا : أنها لا تقوى على القيام بدور شعبى وان العناصر القصصية إلا عنصر السرد ، وينقصها أساسا البناء القصصى .

وهكذا يتضح لنا أن استخدام القصة في الشعر يعنى شيئا آخر يختلف اختلافا كبيرا عن الشعر القصصى وعن القصة الشعرية . فالشعر القصصى نوع عام يتلخص في أنه أنواع مختلفة منها القصة الشعرية . أما القصة في الشعر فوسيلة بلاغية حديثة يستخدمها الشاعر الفئائى لأكساب شعره مزيدا من قوة التعبير ، ولتقديم صورة تفصيلية لمساره بدلا من العبارة المختصة والتعميل المركز .

ولا أحب أن أجور على موضوع القصيدة بشرحه ، ولكن إذا سمح لى بذلك فالقصيدة تشرح زيف العاطفة المستعنة من جانب الأميرة إزاء العاديين من أبناء الشعب الكادح . حتى إذا ما وضعت هذه العاطفة على الملح بان زيفها . أما الفنى الذى يكلم المساء ، والذى لقى المطف منها أولا والتكررتا فهو - كما يقول الشاعر :

أنا وأنت ، والذين يحفرون تحت حائط سميك
لتصبح الحياة مثل حب
به رليف واحد وطقلة شعرك .

والقصيدة بهذه المثابة تجربة خيالية صادرة عن موقف الشاعر الفكرى الخاص ، ملونة بمشاعره وعواطفه . وهذا الوصف وحده يخرج القصيدة من باب الشعر القصصى ليضعها في إطارها الطبيعى ، الإطار الفئائى . وأما من حيث الإطار فعمل العناصر القصصية المستفلة في القصيدة لا تبلغ من الاكتمال ما بلغته في قصيدة عمر بن ربيعة التى سبقت الإشارة إليها ، والنسب لا تزال قصيدة غنائية في جوهرها . واعتقد أننا نحسن فهم هذه القصيدة لو أننا تعاملنا معها لا على أنها بلاد ، ولا على أنها من الشعر القصصى أصلا ، وإنما على أنها قصيدة غنائية . وعند ذلك يكون وضع القصة ودورها في القصيدة هو وضع « الصورة » القصصية التفصيلية ودورها حين تستخدم في الشعر بوصفها « بلاغة » جديدة . أما القصيدة الأخرى « مذبة القلم » فصحيح أن القصة تستغرقها من أولها إلى آخرها ، وصحيح أنها تستغل عنصر السرد



أبو الهول العظيم

بقلم : الدكتور محمد أنور شكري

يدعونه ويتהלون إليه ، ويقيّمون في حرمة النصب
يقشون عليها صورته ومن ورائها في بعض الأحيان
هرمان ، ومن دونها صورهم ، ويقربون له التقدّمات
حتى نهاية الوثنية في القرن الرابع بعد الميلاد .

وإذا مع الأيام بخافوه ، فذكر بليني في القرن
الأول الميلادي أنه يحتوي على قبر الملك حرماس
وذكر القريني عن القضاة أنه يقال عنه أنه « طلسم
لرمل لثلا يقلب على ابليل الجيزة » ذهب بعض
الباحثين إلى أنه أسبق من الأهرام ، وأنه أقدم
ما ابتدعه يد انسان ، ومنهم من ظن أنه من عمل
الأسرة الثانية عشرة في الدولة الوسطى ، ومنهم
من رأى في وجهه ملامح زنتية ، ومنهم من نسبته إلى
الملك خوفو . وأخيراً يكاد يستقر الرأي على أن الوجه
وان كان قد تلف إلى حد كبير إلا أنه لا يزال ينم
عن ملامح الملك خفرع كما تدل عليها تماثيله ، وأنه
يقوم كحارس معبدية وهرمه من كل شر ، أو يحرس
جبانة الجيزة بأكملها .

وقد كان ولا يزال يثير الدهش والاعجاب ،
وما انفك يعتبر رمزاً للقوة مقرونة بالذكاء ، ورمزاً
للصمت والفوضى ، حتى إن اسمه في معظم اللغات
يكنى عن الخفاء والالغاز ، وقد قال الشاعر شوقي
يخاطبه :

مضت قرون واجيمال وهو رابض على حافة
الصحراء الغربية غير بعيد من هرم الجيزة الأكبر ،
يرنو بناطريه عبر الوادي الخصيب إلى الشرق البعيد ،
حيث تشرق الشمس كل صباح .

وقامت ممالك وشعوب ، وازدهرت حضارات ،
واندثرت معالم ، وهو في مكانه جمست سكاكن ،
لا تزهيهِ مواكب الأيام أن أقبلت ، ولا تحسركه
أحداث الزمان أن الت .

غاب عن الأفهام أصله ، وعال بحججه كل من
رآه ، وراح يسماته الأنظار والقلوب ، فوقع في
الخيال أن له بالاله الشمس صلة ، فهو حرماس ،
شمس المشرق ، وخبري ، شمس الصباح ، وأتوم ،
شمس المغرب ، بل هو خبري رع أتوم ، أي الشمس
في مظاهرها المختلفة ، في الصباح والظهير
والأصيل . ولعله يرجع إلى ذلك أن أخناتون لم يصبه
بسوه ، وهو الذي أثلف صور الآلهة وتماثيلها من
أجل معبوده ، الأحد ، أتون .

وراح الملوك يعبدونه ويطلبون رضاه ، ويقيّمون
النصب بين يديه أو بجواره ، وكان منهم أمنحتب
الثاني ، وتحتضن السرايع ، وتوت عنخ آمون ،
وسيتي الأول ، ورمسيس الثاني . وذاع اسمه
فهرح إليه الناس يحجون إليه أفراداً وجماعات ،

أبو الهول يرنو نحو الشرق البعيد



ما يصور صراوة أنثى الأسد وترويضها حتى
سكب وحشيتها .

والأسد عند معظم الشعوب ملك الحيوانات
واعطى قوة . ومن النقوش منذ ما قبل الأسرات في
مصر ما يصور الملك في صورة أسد في ساحة الوغى
يفتك بالاعداء أو يهدم الحصون والقلاع أو وهو
يطا خصومه . وقد وصف المصريون الملك تحوتمس
الثالث بأنه « أسد الحكام » وأمنحوتب الثالث بأنه
« أسد الملوك » ورسميس الثاني بأنه
« أسد وحشى النظرة » . ومن الملوك في الدولة
الحديثة من كان يصاحبه في حروبه أسد هروض ،
يلقى الرعب في أعدائه . وكان من الأوسمة في
مصر القديمة رسام في شكل أسد يعنى أن حامله
حارب بشجاعة ، ولعله كان أرفع أوسمة البطولة .

وهكذا كان الأسد يعيش في اكتناف وادى
البلد ، ولم ينقرض أو ينسحب منها الى الجنوب الا
في العصور المتأخرة ، وكان ملوك مصر يمثلون
في صورتهم ويشبهون به في نوعهم وصفاتهم .

ومن تماثيل الأسد في اواخر ما قبل الأسرات
وبداية الأسرات ما يمثل في صورة وحشية ، فافراقه
وذيلها طوله في راس غير طبيعي ، يكفى عن انتصابه
او تحريكه وقت القصب ، بيد أن حرص الفنان
على سلامة أجزاء التمثال دعاه الى تمثيله في هذا
الوضع . وسواء كان تمثيل الأسد في حالته الضارية
ينم عن بداءة ما قبل الأسرات او أن الفنسان
المصرى قلد صورة الأسد في بلاد العراق القديمة ،
لقد دأب الفنانون المصريون منذ فجر التاريخ على
تمثيل الأسد هادئاً رصيناً ، وفي صورة جليبة لا يرم
مظهره فيها عن صراوة أو وحشية ، ولم يفقده هذا
شيئاً من قوته الكامنة .

وفي بداية الأسرات انتهى المصريون الى تمثيل
معبوداتهم الحيوانية في صورة أنسانية ، تحمل على
راسها أو في إحدى يديها من الشارات والرموز
ما يدل عليها ، أو في شكل يجمع بين جسم انسان
ورأس الحيوان المعبود .

ومما يتسق وذلك أن يرقوا بالملك المؤله من تمثيله
في شكل أسد ، أى في صورة حيوانية محضة ،
الى صورة تجمع بين الانسان والحيوان . ولما كان
الراس هو أهم ما كان يهتم به المثالي في تماثيل

أبا الهول ما أنت في العضلات
لقد ضلت السبل فيك الفكر

وسرك في حجبته . . . كلمات
أطلت عليه السنون استتر

بيد أنه في أصله لم يكن غير صخرة كبيرة
شاخصة من حجر جبرى تخللت من قطع الأحجار من
حولها لهرم خوفو ، فتحتها مشال مبدع في هيئة
أمنت ضخام قوى برأس ملك يزين جبهته الصل وعلى
راسه العصاة الملكية .

ولكن لماذا كان الجمع في صورة واحدة بين
طبعيتين مختلفتين ، أى بين الانسان والحيوان ؟

لقد كانت شطآن النيل في مصر فيما قبل عهد
الأسرات وفي عهد الفراعنة تزخر بأحراج البردى ،
تعيش فيها التماسيح وأقراص النهر ، وكان التبت
والعشب يزدهران في وديان الصحارى ، حيث كانت
تعيش الطيلاء ، والغزلان والثيران الوحشية
والأسود . وقد سجل المصريون منذ عصور ما قبل
الأسرات من المناظر ما يمثل حياة الحيوان في بعض
هذه الوديان وفيها الأسود تمدد على بعض الحيوانات
الوداعة ، ومنها كذلك ما يمثل صيد الأسود ، ونقل
بعضها في أقفاص لترويضها أو قسماها في بعض
الحدائق . وقد ذكر تحوتمس الرابع أنه كان يصيد
الأسود في صحراء البحيرة ، وخلد أمنحوتب الثالث
أنه اصطاد في السنوات العشرة الأولى من حكمه مائة
أسد واثنين . ومن صور توت عنخ آمون ما يمثل
في مركبته وهو يرمى جماعة من الأسود بوابل من
السهام ، فمنها ما يقفز الى أعلى من شدة ما يجده من
ألم ، ومنها ما يهوى خائر القوى على الأرض ، ومنها
ما يتسلل يرجو الفرار .

وما من ريب في أن المصريين منذ أن أخذوا
بفلاحون الأرض ويربون الماشية وقيمون القرى
والمدن قد لاقوا عننا كثيراً من الأسود ، تدل على ذلك
التماثيل في شكل أسود ، كان حاملوها يرجون أن
تدفع عنهم شر ما تمثله ، كما تدل عليه أيضاً الهياكل
والعابدين التى أنشأوها لها في بعض أنحاء البلاد وخاصة
عند مدخل الوديان ، حيث كان الصيادون ورجال
القوافل يتعبونها ، ويطلبون رضاها ، قبل أن
يجوبوا مناطق نفوذها . ومن الأساطير المصرية

الإنسان ، إذ فيه تتجلى معالم صاحبه الجوهري ، فقد كان من الطبيعي أن يستبدل المثال برأس الأسد رأس الملك ، فنشأت عن ذلك صورة ما يعرف بأبي الهول .

وإذا كان تمثيل الملك بجسم أسد ورأس إنسان يخالف صور الآلهة التي تمثلهم بأجسام آدمية ورووس حيوانية ، فقد كان ذلك أمراً لا محيص عنه اقتضاه اختلاف طبيعة كل منهم .

ومهما يكن من أمر فما ينبغي أن ننسى أن صورة أبي الهول هي صورة ملك مؤله مستأسد ، وأنها من ابتداء المصريين منذ أوائل السدولة القديمة على الأقل ، وقد ظلت من الأشكال الهامة التي يمثل فيها الملك حتى العهد المتأخر من تاريخ مصر القديم ، بل لقد ظلت الصورة الشريفة التي تمثل جلال الملك وقوته وعظمته . وهام ملوك الدولة الوسطى قد اصطنعوا جميعاً من الحجر الصلد تماثيل لهم تمثلهم في صورة أبي الهول ، حتى يُعَبَّرَ زمنهم المصير الذهبي لهذا النوع من التماثيل . وفي النولسة الحديثة أقامت الملكة حتشبسوت على جانبي الطريق المؤدى إلى معبدها الجنائز في البيبر الغربي من الأقصر تماثيل كبيرة تمثلها في هيئة أبي الهول .

ولم يلتزم المثال المصري في مختلف عصوره صورة واحدة لأبي الهول ، وإنما كانت تختلف في بعض تفاصيلها من وقت إلى آخر وليس بعيد أن يكون الإغريق قد استوحوا فكرة أبي الهول في أساطيرهم من مصر مباشرة أو منها عن طريق سوريا ، بيد أنهم تصوره على نحو يختلف في صفاته عن أبي الهول المصري ، إذ له رأس امرأة وصدرها وجسم لبؤة ، وقد كان مصدر رعب وفزع إذ كان يعرض أحاجيه على المارة ، ويلتهم من لا يستطيع تفسيرها .

وتمثال أبي الهول في الجزيرة هو أقدم تمثال ضخم في المسالم ، وأعظم التماثيل من نوعه وأضخمها أثراً في النفس ، وقد ذكر عنه بلييني أنه آخرى بالاعجاب من الأهرام . ويبلغ ارتفاعه من مسطح قاعدته حتى قمة رأسه ٢٠ متراً ، وطوله ثلاثة وسبعون متراً ونصف ، وعرش وجهه أربعة أمتار ونصف ، وفمه متران وثلاث ، وقد قيل أن الإنسان ليتمكن أن يمشي على شفته السفلى ، ويتسقى حجه مع الأهرام من خلفه أتم اتساق ، ويعد أحد أعمال

النحت المصرية الجلييلة ، وهو برهان قائم على أنه غدت للمثال المصري في الأسرة الرابعة كقامة ممتازة في نحت التماثيل الضخمة تماطر ما أصبح للبناء من مهارة فائقة في إقامة المنشآت العظيمة . وكان غشى بطبقة من الجص مطلية بلون أحمر تزيد في حيويته ، ولا تزال آثار اللون ترى على وجهه . وقادباغ المثال تمثيل ملاعب الوجه ، حتى أنه ليتمثل فيها الجلال والعظمة أقوى ما يكونان ، وأحكم الصلة بين رأس الإنسان وجسم الحيوان في براعة ولباقة ، حتى ليخيل للرائي أنه أمام كائن مكتمل الخصائص أهل لأن تدب فيه الحياة .

وفي تاريخ هذا الأثر العظيم كقاح متواصل ضد رسال الصحراء فقد غطته عدة مرات ، ولكنها كانت تزال عنه بعد فترات طويلة أو قصيرة .

وأقدم ما يعرف من ذلك ما سجله تحوتمس الرابع على نصب كبير من حجر الجرانيت الوردى أقامه بين يديه ، ويبدو منه أنه كان ، وهو أمير يصطاد الصيد ، وغيرها في صحراء الجزيرة ، وأنه في ظاهرة ذات يوم جلس يستريح في ظل أبي الهول فاختطفه سنة من نوم ، رأى فيها أبا الهول يحدته . بذات في . أبعده . بالمك . وتأجى مصر ثم يطلب إليه . أن يلبس . عليه الرمال التي أخفت أعضائه . واستيقظ الأمير ووعى ما قاله له أبو الهول ، على أن ما يقرب من نصف النص ضائع لثلف الجزء الأسفل من الحجر ، ومع ذلك يبدو أن تحوتمس قد عمل على إزالة الرمال عنه حتى استطاع إقامة هذا النصب في مكانه .

وتكسو بعض أجزاء أبي الهول أحجار صغيرة منحوتة وخاصة في صدره وذراعيه وفخذه ، وليس يعرف على وجه التحقيق تاريخ ترميم هذه الأجزاء ، على أنه ربما كان أثناء نحت التمثال ، وربما في العهد الصاوى أو العهد البطلمى الرومانى . ومن الغريب أن هيرودوت وغيره من المؤرخين الإغريق لم يذكروا شيئاً عنه مما دعا إلى الظن بأن الرمال غطته مرة أخرى ، ولكن من غير المحتمل أن تكون قد أخفته بأكمله . على أية حال لقد أزيحت الرمال من حوله في العهد الرومانى . وأقيم مذبح بين يديه ، وكان يؤمه الزوار يلهون ويضعون بجواره أكثر الليل أو طوله ، يفنون ويمزقون على النأى ، ومنهم من سجل إعجابه وتقديسه لأبي الهول في أبيات من الشعر .

كتبها على بعض أجزاء التمثال أو على حجارة رقيقة
خلعها بجانبه .

وأخذت الرمال تفسره من جديد حتى لم يبق
ظاهرا منه فوق الأرض غير رأسه وعنقه . وقصد
وصفها الأديب العربي عبد اللطيف البغدادي في
بداية القرن الثالث عشر الميلادي بأنهما في غاية العظم
وإن في الوجه « حمرة ودهان يلعب عليه رونق
الطراوة ، وهو حسن الصورة مقبولها عليه مسحة
بهاء وجمال كأنه يضحك تبسما » . وقد سئل عن
أعجب ما رأى فقال : « تناسب وجه أبي الهول ،
فإن أعضاء وجهه كالأنف والعين والأذن متناسبة كما
تصنع الطبيعة الصور متناسبة » والعجب من مصوره
كيف قد درى أن يحفظ نظام التناسب في الأعضاء
مع عظمها وأنه ليس في أعمال الطبيعة ما يحاكيه .
منذ القرن الماضي أزيلت الرمال عنه بضع مرات ،
وكان ماسبرو أحد الذين باشروا ذلك فاشيع عنه أنه
يبحث عن كأس سليمان المصنوع من حجر الظفر ،
والذي يدور فيه الماء إذا صب فيه ، فإذا دار إلى يمين
كان ذلك فالأ حسنا ، أما إذا دار إلى يسار كان تدير
شر .

وقد أثرت في أبي الهول عوامل التعرية والرياح
الحاملة للرمال وخاصة في رقبته ، وهبطت لحيشة

ورأس الصل الذي يزين جبينه . وذكر المقرئ أنه
كان في زمنه تنصوف « يعرف بالشيخ محمد صائم
الدهر » . قام « . بتغيير أشياء من المنكر وصار إلى
الأهرام وشوه وجه أبي الهول وشعته فهو على ذلك
إلى اليوم ، ومن حيث غلب الرمل على أراض كثيرة
من الجيزة ، وأهل تلك النواحي يرون أن سبب غلبة
الرمل على الأراضي فساد وجه أبي الهول ولله عاقبة
الأمور » وجاء عن ابن عبد السلام أن بعض الصوفية
ذهب إلى أبي الهول « وأفسد صورته وجذع أنفه
وقطع أذنيه وشوه به قمقم ذلك طسقة الأفرنج
الاسكندرية وفعلوا بها ما فعلوا فآله تعال يجعل
العاقبة إلى خير » . ويقال إن مما أثلج الوجه أيضا
أن المالك كانوا يتخذونه هدفا لقذائفهم .

ومهما يكن من أمر فقد مضى على أبي الهول
أكثر من ستة وأربعين قرنا وهو شامخ برأسه في
عظمة وجلال . تضي من دونه موابك الزمن وهو
شخص ساكن كان شيئا من أحداث العالم ووقائع
الأيام لا يعنيه . . وهو وإن كان قد أفضى ببعض
مكتون سره فلا يزال يقصده الزوار من كل حذب
يجتولون فيه معاني القوة والجلال ، ويستلهمونه
أحداث الزمن ويستمعون فيه إلى أصواء الماضي
وأجراسه !





بقلم : محمد مفيد الشوباشي

ARCHIVE

المتطرف بمساوئها . وإذا الآخرون الذين كذبوه بنسبون منحاه الأدبي الى ما عناه في حياته من عنث أسرته والبيئة التي عاش بين ظهرانيها .

ومما حير النقاد أيضا ان قصص بلزك لم تعبر كذلك عن عقيدته السياسية والدينية ، فقد أكد ذات مرة أنه ..

« .. يكتب في سبيل حقيقتي ايدئين معا المسيحية والكنية » .

وعلق الناقد الفرنسي « جون فريفييل » على ذلك بقوله :

« شيد بلزك مرحلة الادبي الضخم خارج دائرة معتقداته السياسية والدينية » بل جاء هذا المرح نقيضا لها . وإذا هو يحاظر الى الكتاب الواقعيين في حين انه اراد ان يثقل الى جانب زميله « يوسويه » و « برنال » . وإذا المدافع من العرش والكنيسة يكبل لهما الانعام برغم ارادته . كان يريد

ظل بلزك ، حتى الثلاثين ، رجلا لا يتميز عن سائر الناس الا بأثار قلمه . ولكنه باغت الناس ، لدى بلوغه تلك السن ، بدعوى انه يتميز عنهم بميزة اخرى .. انه من النبلاء ! .. من ذوي الالقاب !! فهو ليس « أونوريه بلزك » فحسب ، ولكنه « أونوريه دي بلزك » . فقد ورث لقبه هذا من جده الأعلى ، رب أسرة « بلزك ديترانج » !!

وقابل الناس هذا الادعاء بين مصدق ومكذب . وراح المشككون يتحررون مبلغ صدقه بين طيات الدفانر والسجلات الرسمية ، وبرغم قيام الأدلة على كذبه فقد ظل اللقب ملتصقا باسم بلزك الى اليوم

وحير هذا الادعاء بعض النقاد الذين أرادوا تفسير أعمال بلزك على أساس تأثره بالبيئـة والوراثة . فإذا الذين صدقوه منهم يخالفون ان انتماء بلزك الى أسرة نبيلة هو الذي يفسر حملته القاسية على الطبقة البورجوازية ، وتشمير

يلده نظاما ثابتا لا يتغير فالذا هو يصور تطور المجتمع وتغيره الذي لا يقطع ، وإذا فسمه تدحض نظريته ، وإذا يقربته تعد سادته . وإذا يلزك الراصد في صدق لما حوله يقوض يتركه المواطن . وإذا الفاضل الملل ياتر فيلسوف الأوهام ، ونهى التقاليد العتيقة .. »

ولكن من يدرس عصر بلزك ومجتمعه والظروف التي أحاطت بطفولته وصباه يدرك أن هذا الكاتب الصبوري لم يبدع ما أبدعه من آيات فنية ، ولسم يحقق ما حققه من مجد أدبي ، إلا بعد أن جعل من حياته وبيئته ومجتمعه موردا لتغذية قصصه بالافكار والمشاعر المتولدة — على الأغلب — من تجاربه الخاصة . لقد ذل كل عقبة ، وكل تناقض حال دون توثيق الصلة بين واقعه وانتاجه الأدبي ، فانعكست الحياة الحقيقية في ذلك الانتاج واضحة المعالم والأهداف ، زاخرة بمختلف الأهواء والأغراض ، مبراة من كل صنعة وافتعال . ومن حسن حظه أن الحياة في عصره نشطت على نحو فريد في التاريخ .. أنها كانت حياة المصامية في أوجها ، إذ استطاع رجل مثل نابليون أن يصعد من سفح الجبل الى قمته . استطاع أن يهزم أقوى الدول ، ويحطم أضخم التيجان ، ويبسط سلطانه على أرقى دول زمانه حضارة .. كـ .. يجمع الخيال يقول الفتيان ، وأن يحلم كل منهم بأن يصبح نابليون آخر ، وهل كان يلزك ليشتد عنهم في ذلك وهو أكبر منهم همة ، وأمضى عزيمة ؟ لقد شاركهم في أحلامهم ، ولكنه اختلف عنهم في تصميمه على تحويل حلمه الى حقيقة ، ومضيه في العمل على تحقيق هدفه ، وأهتدائه ، الى طريق الوصول اليه ، مستعينا على ذلك بموهبة أصيلة ، وبصيرة نافذة ، وقدرة خارقة ، وعزيمة لا تقبل .

كانت القصص والمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية تعنى في كثير من الأحيان بنقد المجتمع ، وكشف عيوبه بتجسيدها في نماذج بشرية . ولكن ظهور المطابع ، وتمكنها من إصدار الكتب « بالجملة » ، أفرد الكتاب بتأليف قصص تعتمد على التشويق لجذب أكبر عدد من قراء الطبقة المتوسطة الذين كان عددهم ينمو وقتذاك بنمائها ، والذين تطلبوا من القصص أن تهز مشاعرهم ، وتبهر عقولهم ، قبل أن يتطلبوا منها تهذيب المشاعر ، وتثقيف العقول . ومن ثم أدار أولئك المؤلفون ظهورهم للواقع الذي راوه رتيب الأحداث ، خاليا من كل ما يشوق

ويثير . واتجهوا الى التاريخ يبحثون في أسواره عن مغامرات الملوك والأمراء ، ويصورونها تصويرا يلعب الخيال دورا خطيرا في تمويه حقيقتها وتشويهها . وإذا كان نابليون قد أفنى الناس مدة عن المغامرات القصصية بمغامراته شبه الخيالية ، فقد أصبح أولئك الناس بعد سقوطه وتواريه من ميدان البطولة أكثر تعاطيا الى خوارق الأعمال ، وأشد التماسا في ميدان القصص الخيالية ... وفي هذه الأثناء ظهر بلزك في ذلك الميدان ، وكان بعد في شرح صباه .

كان محتاجا الى الكسب ليقيم أوده ، وأبى إلا أن يتخذ من الكتابة مهنة . وصور له طيش الصبا انه يستطيع نظم دراما مسرحية يراحم بها سوفوكل وشيكسبير على عرش الخلود الأدبي . لقد أراد في مطلع عهده بالكتابة أن يتدع الآلة الأدبية الكلاسيكية التي تحقق له المجد الأدبي لأول وهلة ، وحسب الأمر لا يحتاج إلا الى إرادة وموهبة ، ولم يحسب حساب الخبرة التي خللته ، وجعلت الاخفاق مصير عمله الأدبي الأول .

ثم يوجه ذللة الاخفاق المرير على هجر القلم — وصحة الأساقف الأولى امر ما يعانیه الشباب — ولكنه مع ذلك لم يصمد في الطريق الذي رسمه لنفسه . فقد اضطرته الحاجة الى الكسب أن يجارى تيار عصره ، ويلتمس المال من أقرب الموارد ، ولو الى حين ، فانهمك في كتابة تلك القصص التي تمويه أحداث التاريخ ، وتقلبها الى قصص تثير الدهشة والتشوف ..

استطاع بتقديم مثل هذه القصص المصيبانية الى الناشرين أن يحصل على ربح لا يحصل مؤلفو القصص الجادة على بعضه . ولكن ضميره الأدبي لم يرتح الى ذلك ، وجملة يعانى فقرا نفسيا أنكى مما كان يعانیه من فقر مادي .

هاله أن ينحدر الى ذلك الدرك من مهادى الأدب الرخيص ، وينحرف عن أوج الأدب الكلاسيكي الذي لم يمتشق القلم إلا ليضيف الى تراثه آيات جديدة . ولعل ذلك هو الذى دفعه الى توظيف ما حققته قصصه المتدلة من مكسب في طباعة مؤلفات راسين وكورني وموليير ، تمويضا عما ارتكبه

من أهم في حق الأدب ، ولكنه أخفق في قيامه بذلك المشروع المفيد ، وخسر فيه ما كسبه في ميدان الأدب الرخيص .

بيد أن عزمته الماضية أبت أن تسلم بالهزيمة ، ودفعته إلى محاولة مداواة أخفاقه بتحقيق مشروع جديد يعوض خسارته . ولكنه لم يصب من وراء ذلك إلا خسارة أفدح .

خسر ما كان يملك من مال ، ولكنه ظفر في نظير ذلك بمكسب أسعى من المال . ظفر بالخبرة والتجربة اللتين مكتنتاه بعد ذلك من كتابة روائع قصصه العالمية . لقد نزل إلى ميدان الأعمال ، واضطلع بحرفة الطباعة والنشر وليس له خبرة بهما ، فتصيده السامسة وتجار الورق ، وبالعصو الكتب . وانقضوا عليه فنهشوه نهشا . ولستم يكتفوا بتجريدته من كل « سنتيم » يملكه ، ولكنهم ما زالوا يمشونه بأقبال الحظ بعد أدبارهم ، ويدفعونه إلى الاستئذنة ، ولم يتركوه إلا وهو غارق في الديون إلى ذقنه .

خاض معترك الحياة ، وأطلع فيه على أمانيج لم يطلع على مثناها في أعجب القصص الخيالية . خاض بنفسه ذلك المعترك ، واكتوى بآباره ، ووقع في حبال صالدي المال الذين ابتدعوا من الحيل والمكائد ، في قيامهم بغفائرتهم ، ما يذهل الشياطين أنفسهم ! .. فلماذا يستعين بالخيال ليشبع الغرائب في قصصه وهو يرى في عالم الواقع ما هو أغرب وأعجب ! وتجلت له الحقيقة الكبرى على حين فجأة . تجلت له أهمية تصوير الواقع وفائدته . أنه يستطيع تحقيق هدفه من طريقه . . يستطيع أن يكتب قصصا واقعية لها أكبر قيمة فيحقق المحذ الأدبي الذي يتوق إليه ، والكسب المادى الذي يوفر له حياة رغدة كريمة .

اعتاض عن إبطائه الوهميين برجال المال والأعمال من تجار وسامسة ومضاربين وموتقين ومحامين ومقاولين وما إليهم . ولم يعد أولئك الرجال في قصصه الأيب في أيدي المصادفات والأقدار ، ولكن آدميين تؤثر فيهم بيئتهم وحرفهم ، ويؤثرون فيها وهو لم يهتم بتصوير خوالجهم وأفكارهم في أوقات العزلة والفراغ ، ولكنه صورها وهم مرتبطون بمجتمعهم مندفعون في تيار المضارب . واستطاع

بذلك أن يحقق فتحا جديدا في عالم القصص الواقعية .

صور مجتمعه على حقيقته مستعينا على ذلك بنظر الفنان الثاقب ، وبصيرته النفاذة ، وحرصه على صدق التصوير دون أن يسمح لخوالجه ومعتقداته أن تفسد ذلك الصدق ، وتعموه الحقيقة وهو لم يلجأ إلى تبرير عيوب مجتمعه دفاعا عن النظام الذى نشأت هذه العيوب في ظله ، ولكنه راح ينقب عن أسبابها الرئيسية ويفضحها في سبيل الصدق لا في سبيل ميوله وأهوائه .

قال أحد النقاد الفرنسيين في ذلك :

« كان قلب بلزاك ومثله وإحساسه الشريف التزيه في لورد على نظام عصره . لى قصته « الأحلام المائعة » يصح فوران « اللب 1 .. نعم ، الذهب هو دينكم ومقيدكم الدستورية . » وهو لم يكذب بيدا كتابة قصته « الكوميديا الإنسانية » حتى شملت الشبكة الاجتماعية باله لطفى برمها في أسلوب لورى نقبى منه قوله : « كيف يحرم الناس الجيوب ومبنيها وحاسدا لمر كده لياكل اكلهميا بأكليهم ؟ ان كل من يخطئ في شيء ، ولكن لا يصعب كشفه . » ولم يلب عنه أن نطق الحكم في يصرم بعض بتلايين مليونا من الانفس في سبيل خسمالة أسرة نبيلة . وأن « ديموقراطية » الانفصام لشملك الضمما . وأن الرأسمالية الاستغلالية تصبورد الانسان من أيعانه بالشرف والقيم الإنسانية » وهو يقول كذلك انه يصرم رابعة الرمم تنبثق حوله من المجتمع المشرف على السقوط ، ويرى أن شبح الاشتراكية يبعد في الأفق ، وأن حق العيش بلا عمل امتياز لا مير له ، والمستهلك الذى لا ينتج مضمب لحق فيه . ٢٠ »

وإذا كان بلزاك قد عبر في قصصه عن بعض معتقدات وآراء تناقض آرائه ومعتقداته ، فإنه في ابتداء تقريزه من بورجوازية عصره كان يعبر عن شعوره ورأيه في غير تناقض . وهو لم يصور مجتمعه تصوير من يربقه عن بعد ، وبسجل مشاهداته ، ولكن تصوير من خبره ، وذاق منه الأمرين ، وتهدمت آماله على يديه . . لقد وقف مجتمعه عتبة في سبيل تحقيق آماله الدنيوية ، ومطامحه الأدبية ، وحطم مثله ومعتقداته، واضطره إلى تلويث قلمه بكتابة الترهات التى أراد تزريه

الطبقات الشعبية على أن ترقى الى المستوى العلمى والأدبى الذى وصلت اليه البورجوازية دون أن تلتوث بميوب تلك الطبقة الأخدة فى الانحلال .

بيد انه اذا كان لم يجد لازمة مجتمعه حلا ، فقد وجد الحل لازمته هو على الأقل . واذا كان غيره من اهل النظر الناقب اتجهوا بنظرهم الى أمام بحثا عن الحقيقة فقد اتجه بنظره الى خلف ، وحن الى عهد الاقطاع ، وأكبر سادته الاشراف الى حد انه ادعى انتماء اليهم . . بل ان قلبه لم يعمل يوما الى امرأة غير ارستقراطية . وليس فى تصرفاته هذه جميعها الا تعبير عن اشمئزازه من بورجوازية عصره .

واذا اردنا ان ننظر فى بعض اعماله ، ونضعها فى ميزان النقد ، فان التوفيق يصبح اقرب منا لا اذا درسنا البيئة التى نشأ فيها وترعرع ، وعرفنا اثر أسرته وأصدقائه ومعارفه فى نفسه وفى عقله . وهذا ما سنحاول بحثه فى مقال تال .

عنها . وحرمه ما نأق الى كتابته من روائع الأعمال الأدبية . وبذلك اشتملت قصصه الواقعية التى دمجها قلبه بعد التعثر ، والتي بهرت العسالم ، ومهدت الطريق لازدهار ادب الحياة بعد ادب الوهم . . اشتملت على شحنة قسوية من الانفعالات والعواطف الجياشة رآها بعض النقاد شائبة شابت واقعية بلزاك لأنها حملت فى بعض الأحيان على المبالغة فى تصوير الواقع بدل تصويره فى صدق ودقة .

ومما اخذه عليه النقاد أيضا ان قصصه لم تتمتع نطاق حاضره كما بدا له . . فهو اذا استطاع بعين العنان الواعى ان يدرك دقائق مشكلات عصره ، فانه لم يستطع ان يتبين وجه حلها . . رأى اضمحلال البورجوازية الرأسمالية المستغلة ، وتنبأ بسقوطها وضياعها ، ولكنه لم ير فى الاشتراكية التى كانت تدق على الأبواب وجها للخلاص ، ولم يثق فى قدرة





نزل رامى الميدان فاذا (الحسية) شائعة متفلفة فكان رد الفعل الطبيعي تلك الرومانتيكية التي انتهجها رامى . كانت هناك طبقة متوسطة مثقفة أو في حكم المثقفة وهذه الطبقة لم يصل بها المال الى التمتع بالأوبريتات الأجنبية التي كانت تجلب الى مصر بين الحين والحين من أجل فئة قليلة مثرفة ... ولكنها أيضا كانت تنفر لتمييز تحسى به ، من الفن الرخيص الحسى ، لو جاز أن يسمى هذا الدرك فنا ، فلم يكن بد من مقام وسط تمثل عندها في افئني راحى الرومانتيكية في عاطفتها وعصورها والفانها .

وقد مكن لهذه الرومانتيكية في الفناء ، ورومانتيكية أخرى في الأدب على يد خليل مطران في الشعر ، وجبران في القصة ، ومصطفى لطفي المنفلوطي في المقالة ، فسلكت الرومانتيكية طريقها الى النفوس والعقول من هذين السبيلين حتى أصبحت مدرسة شايها في الأدب الأستاذ أحمد حسن الزيات مترجم « روفائيل » و « آلام فرتر » والدكتور أحمد زكي مترجم مرجريت أو غادة الكاميليا ، والأستاذ على أدهم مترجم « رينيه » لشاتوبريان .

وتابعها في الفناء - بعد حين - « أمين الهجين وحسين السيد » الذي تطور كثيرا بعد هذا ولم يقتصر على الرومانتيكية و « مأمون الشناوى ومصطفى عبد الرحمن » وهم من تلاميذ مدرسة رامى الفئالية الرومانتيكية مع تفاوت التأثير والتأثير ، كما تبعه آخرون ، لم يرتفع تقليدهم الى المنافسة فلم يلبثوا طويلا حتى تواروا .

ثم نشبت الحرب الكبرى الثانية وانتقل المال بل تدفق نحو الطبقة الدنيا فخرج من بينها من اصطنع فنا يسرها على طريقته وطريقتها .



وفن الغناء

بعلام :
الدكتور نعمان أحمد فؤاد

وظاهرت الجماهير «شكوكو» و «الكحلأوى» (١)
وامثالهما ، وعادت الحسبة تطل برأسها من جديد .
وكان تيارها جارفا طائفا هذه المرة . ووجدت
أم كلثوم - لسان رامي - أن من مصلحتها ألا تقاوم
التيار وتمترض سبيله ، بل تجاوزت هذا إلى
مسايرته حين طلبت من بيرم - الفنان الشعبي -
أن يؤلف لها .. ولم تلبث طويلا حتى سمعتها
تغنى من تأليف بيرم التونسي (الآهات - الانتظار
- الليالي - الأمل - كل الأحبة اثنين اثنين -
حببي يسعد أوقاته) وغيرها من الأغاني ، بل صنع
لها بيرم الموال وفنت له (الأولى في القرام والحب
شكوني) .

وكان المؤلف والملاحن كانا على ميعاد أو كان طبايع
الأشياء ارتضت أمرا فقام تلحين هذه الأغاني
الموسيقى الفنان زكريا أحمد ذو الطابع المصري
الأصيل فجات الألحان راقصة تارة ، حزينة
شجية تارة أخرى . واللونان هما طرفا الطابع
المصري في الموسيقى والفناء ..

وراجت أغاني بيرم لام كلثوم رواجاً كبيراً زكا
الفن الشعبي الذي ساد تلك الفترة من تاريخ الفناء
وأخذ بزحزح الرومانتيكية شيئاً فشيئاً حتى ودعا
إلى الوراء تنتظر انجلاء الغمرة (التي لم تنته) إلى
بعد أن انصرفت سنوات الحجاب (فترجى)
الرومانتيكية تكافح من جديد وهنا ألف رامي أهلت
ليالي القمر) و (سهران لوحدي) و (جددت حبك
ليه) و (يا ظافني) .

وإذا كان الفن الشعبي يقابل مدرسة رامي فإن
بيرم وهو عميده لا يعتبر رأساً للمدرسة لأنه طراز
وحده ، ليس لأسلوبه بطابعه المميز مقلدون ، كما
هو الشأن عند رامي رأس المدرسة الرومانتيكية
في الفناء .

على أن اللوين : الرومانتيكي والشعبي ، كثيراً
ما يلتقيان في الصور وأن كان بيرم ينفرد بصور
شعبية لا يشابه فيها أحد . قف ملياً عند لوحته
(الليالي) فهناك أهل الهوى :

فيهم كبير القلب والمتالم وإلى كتم شكواه ولم يتكلم
وإلى قد يمد الحجاب وحده ويات حزين يشكى ما به ووجد

(١) يختف «الكحلأوى» الذي نخصص في الأغاني البدوية
من شكوكو ولكتهما على الرغم من هذا الاختلاف ، يجمعهما
اللون الشعبي .

وفيهم :
خل انطف على خسله يقول لعل السوى وجهه سواه
يا ليليل ... يا ليليل ... يا ليليل ... يا ليليل ...

وفيهم :
ناس من قلوبها تقول يا ليليل وناس على الأرغول تقول يا ليليل

وفيهم الشاعر يهتف :
أحنا ممسكين بفر طالع في ليلة القدر
فيها حبيب القلب داق وولي التمسك
هو يقول يا ليليل يا ليليل وأحنا تقول يا ليليل يا ليليل
وكتفينا بتقول يا ليليل يا ليليل ... يا ليليل

على أن هذه الرينة المصورة البارعة في التلوين
لم تصطنع مثلاً هذه الصورة من صور العاطفة :

يا ليل رفساك أوهام والسهد فيك أحلام
حتى الجفا محروم منه

اذ الطبعتان مختلفتان فرامى يقف نفسه على
هوى يسهده ويستنفذه ثم لا ينال ولكنه يستعذبه
حتى ليعد الجفا نعمة يتمناها ويأسى لفوانها ..
« حتى العما محروم منه »

هذا بينما بيرم مشغول بصحبة أهل الهوى ..
لا الهوى نفسه ، يتلمس مشاعرهم .. ويتقرب
أحاسيسهم ويتمايل مع الأرغول .. يقول .. يا ليليل
.. يا ليليل .. يا ليليل ..

ولكن أظهر ما يكون التعارض بين الرومانتيكية
والشعبية الملاحون في الألفاظ فعين يقول بيرم
التونسي :

الأولى في المسمرام والحب شكوني
بنظرة مسكين ... قادت لهبي
والثانية بالامثال والصبر أمروني
وأجيبه منين ... احتار طيبني
والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتوني
قولوا لي فين ... سافر حبيبني

يقول الشاعر أحمد رامي مصوراً اللقاء الأول :

لست اتساءل إذ وفدت عليه وهو ما بين خاطري وظنوني
فلذا روجه تصالح روعي قيل شدي يمينه يميني
وإذا الوجه ليس يقرب عني أنا شهادته بين يفتي
وإذا نحن قبل أن تبدأ القول حبيبان من طوال السنين (١)

فإذا استحال الشعر إلى أغنية (أول ماشفتك)

قال :
ميسك قالت ايهه تقبي لما رايتك
أمال ما روعي لسيه من نظرة واحده هويتك
أول ماشفتك لقيت حمالك يهر حيو
ومر طيفك على حبالني نادم فحجوني (٢)

(١) ديوان رامي ص ٥

(٢) ديوان رامي ص ١٨٤

بالاول عمد عمدا الى (الاوله) و (شيكوى)
لان الشعب الذى فرض ذوقه فى تلك الآونة يعبر
عن غرو الهوى والفؤاد (بالشبك) بينما اختصار
الثاني الفاظه مضمنة الطيف والخيال مما يعجب
اشباعه من المتقنين ..

سار رامى فى طريق الفناء قائل المونولوج الفنائى
وهو قطعة فردية تصويرية (عاطفية) وسمعتها من
صنعه فى هذا المضمار « هلت لىالى القمر » و « غنى
الربيع » و « النوم » وغيرها كثير . كما اذاع رامى
الدبلوج الفنائى على لسان عيد الوهاب واسمهان
وغيرهما .

وقد دخل رامى على الزجل شاعرا ، فهو لم
ياخذ فيه الا بعد ان اصدر دواوينه الثلاثة ومن ثم
ادخل بحور الشعر واوزانه فى زجله ، بل لقد
استعمل فى ارجاله جميع بحور الشعر وتفاعيله ..
بل خلق تفاعيل جديدة لتتساوق مع اللحن مثل :
فسلمى ومن يسمع من بانى ومن يسأل منى
وقوله :

اتسى مومك وحلى قلبك خالى واحبس دمك ذا دمع منك خافك

وهو من بحر الدوبيت
كما تلح التصريح والتثنية والتثنية فى :

هلت لىالى القمر
ورق الحبيب

و سهران لوحدى
و فاكسر

والأبحر اذا اختلفت يكون بينها جامع خفى مثل
مزج الألوان عند الرسام .. وهكذا الشأن عند
رامى .

والمونولوج بصوره والوانه اذا صيغ من بحر
واحد ، يمل .. لهذا ينوع ليطرف ..

وهو فى اغانيه يؤمن بالوحدة ، فلاغنية فكره
مطرده تنتهى الى نتيجة مثل اغنية « غلبت اصالح
فى روحي » التى آخرها « وابات اصالح فى روحي »
واغنية « الشك يحبى الفرام » ..

وكان الاستاذ مصطفى سويف يعنى رامى حين
يقول : والواقع اننا نستطيع ان نتخذ من التوتر

عند الشاعر أساسا دنيابيا لوحدة القصيدة ، فهو
يساهم بتصويب كبير فى تحديد الهدف والطريق
اليه ، والظاهر ان نهاية القصيدة تكون على الدوام
دات صلة واضحة بديانيتها ، وبذلك يتم للشاعر
تحقيق فعل متكامل فى صميمه ، ينتهى فى موضع
شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هو بالضبط ، لانه
عود الى هذا الموضع بعد رحلة اكسبت الشاعر
خبرات جديدة (١) .

فالوحدة عند رامى لازمة للأغنية لزومها للوحدة
.. كما تمتاز أغنيته بالتسلسل حتى لو أنك رفعت
منها بيتا او بيتين لانهارت ولا كذلك الذى رثا
فتغزل اولاً ...

وهو لا يطيل بتأثير العصر ويتأثير روحه هو
وجوه .

ولما كان رامى يفتى شعره ساعمة نظمه ، فقد
اكسبه هذا ليونة وطلاوة وانسجاما فى الألفاظ ..
الفاظ الشعر والفاظ الفناء .. ومن أثر تفتيته
بالشعر اكثره من حروف المد ، وهى غالبية عنده
على حروف القصر ، وتفضيل الحروف المتحركة ..
الحروف اللينة أى حروف المد يشبع النغم وهو
فى الملحن معين فى الالتقاء يعطى خطابة وفخامة .
وكانه يعانى المعنى والملمن من الطلب فهو نفسه
نشتية كليهما وأن ثم يغفه هو من ملحن او مطرب
بأيه بموسيقى أعجبت له يضع له عليها الفسافا
افسد .. اغنية

واغاني رامى الدارجة ان هى الا عربية فيسر
مضبوطة وهذا يمدحها بالبقاء .. وهو لهذا محبوب
فى تونس والجزائر والحجاز لان اغانيه لغة عربية
دارجة وليست محلية دارجة .. ومن ثم وجد
الكل نفوسهم فيه . وهو يعمد الى العموم أكثر من
الحيات لأنه يتكلم عن النفس الإنسانية فى مصر
وغيرها ، فهو يكتب عنها بلغة مشتركة تتكلمها جميع
ونفهمها جميعا وهى العربية الدارجة فوق ماليها
من مصرية الروح والمذوبة .

واغانيه بحق (جزء لا يتفصل عن نهضة الشعر
والتلحين والفناء فى مصر ، بل هى قوام هذه العناصر
كلها) .

(١) كتاب « الاسس النفسية للاداء الفنى » للاستاذ مصطفى
سويف ص ٢٨٢

وأغانيه فيها من المعاني ما لم يسبق إليه ، ولا يهون منها أنها انسأقت الى زجل ، فإن الرجل أو الشعر المقتنى ، ليس إلا أداة تمبير والمعل الأكبر على الصورة ، على الاحساس الدافع الموحى - على الحياة المبثورة في القطعة كائنة هذه القطعة ماكانت قصيدة أو قططورة .. سواء ..

وليست هذه بالهمة السهلة أو القليلة الخطر فان شاعر الأغاني في مجهوده - وعين له على البساطة ، وعين له أخرى على الموسيقى - محفوف كما يقول أحد النقاد ، بخطرین : أولهما : الابتدال من ناحية ، وثانيهما : خضوعه للتلعين من ناحية أخرى . فالمهارة أن ترفع السلاسة عن الابتدال وإن يكون هناك قارف واضح بين الباطلة والكلام الركيك .. أنها كما يقول تحتاج الى انامل حنوننة هادئة ، صابرة حتى تمسك أول الخيط وتستعرف العقدة وتلمس مكنم الألم في لفة سلسلة تلين للموسيقى .. ويتدرج من هذا الى القول بأن الكتابة بالعامية قد تكون أشق من الكتابة بالفصحى وإن بنسب الأسلوب الفني للعامية لم يتكفل به الأدباء والقصاصون الذين يستعينون بها أحيانا بقليل ما تكفل به شعراء الأغنية . ورامى بينهم صاحب أكبر فضل في نهضة الأغنية وربطها بالشعر (١)

وأغانيه أيضا فيها من المعاني ما طبقة البهائم الشعراء ومؤلفو الأغاني .. هناك مثلا قصيدة كان يغنيها سيد شطا والسيدة مكيمة حسن منها :
فانت الهناء وانت الفنى وانت النعيم وانت ستر
وانت المنون ولبيك انى ونك الامان وفيك النظر (٢)

الا يذكر هذا بقول رامى من أغنيته المشهورة « جددت حبك ليه » :

انت النعيم والهناء انت العذاب والنسا
على ان رامى اضاف الى المعنى اضافة غالية تدخل في باب القيم الشعورية حين قال :
انت النعيم والهناء انت العذاب والفنى
والمر ايه غير دول

« والعمر ايه غير دول » إذن المسألة ليست مجرد تشابه في اللفظ أو المعنى .. تشابه يقف عنده المقلد المحدود ولا يزيد ..

هنا احساس سعيد واخلاص اشد سعادة ونعيما في حالى الحب على السواء .. في النعيم والهناء .. في العذاب والفنى .

بل ان الشاعر يجمع العمر كله بانتصاراته وعذباته وسعاداته فيهما ، في النعيم والهناء والعذاب والفنى مادام يصدر عن الحبيب ، حتى ليعبد كل ما عداها هراء لا قيمة له .. « والعمر ايه - وفي « ايه » هذه امتدادات لا تحد - غير دول ، و « دول » هذه المعيزة باختيارة ..

والطرافة في المقابلة تضمنتها أيضا أغنية « أغبر عليك » التي اشتهرت بها متيرة المهدي :

أغبر عليك من النسيم واحبال عليك من الهوى
انت العذاب وانت النعيم وانت دالى والهدوى
ولو ان أغنية « جددت حبك ليه » تجربة عاشها رامى وعبر عنها وفي قلبه شحنة من المعاني والذكريات والاحاسيس والنشوة ..

والأغنية غنية بهذا كله ولعلها أغنى أغانيه وأخصبها حياة وأعمقها عاطفة ومن كان هذا شأنه غنى عن التقليد بما عنده من تبع ثمر الجوانب سيال .

ومن المعاني المسبوقة ، اختلاط الأمر في الجفوة فالبحرئى يقول :
ملى العيا ، تمرر احمررا ارادت بالنسجى ام دلا ؟
ورامى يقول :

مرا دل ولا مـلال ولا الفؤاد أصبح غبالى
حرام طيبك تشعل دالى يا لى جليت ارحم حالى

ويحضرنا من أبيات البحرئى أيضا قوله :
اصبحت لا اطعم في وصلها حبى ان يبقى لى الوجى
والقناعة بالهجر هذه زادها رامى غنى بقوله :

يا لى رفساك اوهام والسهد فيك احلام
حتى الجفلا محروم منه يا رفتهما دامت ايسامه

ومن قصيدة « دعانى الهوى » الذى كان يغنيها الشيخ سلامة حجازى :

حلا ذكركم في القلب من قبيل نشاني
نعمت اشياكلا مذ سمعت بذكركم
مرفت الهوى من قبيل ان اعرف الهوى
وأصبحت بين الناس ادمى بعدكم

ويصور رامى اللقاء الأول فيقول :

لست اتساءل ان وقتك عليه وهو ما بين خاطرى وظبرى
قالا دوحه تصالغ رومى قبل شدى يمينه يمينى
والذا الودح ليس يفرى عنى انا شاهده بيمين يمينى
وال نحن قبل ان نبدأ القول حبيبان من طوال السنين

(١) كتاب « سيرة الأغاني الشرقية »

(٢) كتاب « مجموعة الأغاني الشرقية »

الأخرى « دناتير » تعد للشاشة كان رامى يعطى للمخرج بدرخان صفة الملابس والأثاث والتاريخى .

كل هذا فعله رامى أثناء نهضته بالفنائه عن طريق محمد عبد الوهاب وأم كلثوم .. فان شئت التحديد فان فترة المسرحيات تستغرق من تاريخه من ١٩٢٤ الى ١٩٣٢ .

وقد عاش رامى يتمنى ان يكتب أوبرا يغنيها مشهورون ، انه يعشق الألوان والأضواء والملابس والموسيقى والصوت .. يعشق المسرح ..

وهو يحتال لأمينته بالسنيما حتى ليفضل أم كلثوم في « القصر المحجور » على أم كلثوم وسط التخت .

ورامى قاهرى صميم عرف الأذقة والحارات وسمع الحيا في الجوامع ومن ثم صسور الحب ومشاعر الشعب بمصريته ودمه .. مصرية (ابن البلد) باريحيته وتكاثره ، وهنا نذكر لرامى انه علم في النكتة المصرية بملوثتها وذكائها .. **وزوجته زجل « بلقي » صميم** وهو مع هذا اقرب ما يكون الى العربية الفصحى .. بل هو عربية فصيححة غير مشكوك .. يعلى معرفته المتوسعة بالانجليزية والفرنسية والافارسية فان ادبه لم يشبه لوفة اجنبية .

وهو يفضل في الاغاني بحر (المجتث) منه معظم مطالعه كقوله :

وقفت اودع حبيبي
ليت اصالح في روعي
ملت لبالى القمر
جددت حيك ليه

كما ان الشاعر يجب مخلع (البسيط) ومن هذا قوله :

« التوم يداهب ميون حبيبي »

ومتصر الزمن عند رامى جدير بالملاحظة ، **فالوقت عامة بطيء** بحكم وقوعه غالبا على البحر الخفيف (قاعلاتن مستعملن فاعلات) وهو ليس من البحور المتلاحقة الصوت والمسافات ..

ولعله يؤثر البحر الخفيف لانه بحر مائى بعيد عن الرتبة .. بحر متصل يعينك على تمدد الصور ، والايقاع فيه مستريح ذى موجات دائرية .

وقد اشترك رامى في ٣٠ فيلما سواء بالتأليف او الاغاني او الحوار منها « الوردة البيضاء » و « دموع الحب » و « يحيا الحب » و « رصاصة في القلب » و « نشيد الأمل » و « عابدة » و « فاطمة » .

وقد كتب رامى ما يربو على ثلاثمائة اغنية .. وترجم رامى اوبريت عابدة عن الاوبريت الاصلية وكتب رامى للمسرح اول ما كتب مسرحية « النسر الصغير » التي انفصلت بعدها فاطمة رشدى عن يوسف وهبى .. وهى مترجمة عن الشاعر الفرنسى روستان ..

ثم ترجم في « سبيل التاج » عن فرنسوا كوبيه وترجم ١٥ تمثيلية .. وقد مثلت كلها ولكن لم يطبع منها غير سيميراميس الذى يمتاز فيها بقدرته على اعطاء صورة حلوة بجمل قصيرة مكتنزة .

وترجم عن شكسبير « هاملت » و « يوليوس قيصر » و « العاصفة » ، كما ألف للمسرح قطعة شعرية هى « غرام الشعراء » وهى ليست رواية كاملة بل فصل من ثلاثة مناظر أهم ما فيها الحوار . والشاعر هنا يجلو صفحة جيفو من حب بين شاعر وشاعرة كان لها صفة في الفنائه .. اى ان الشاعر كان يدمج نفسه فيها حتى لاخاله يصف موقفا له مع أم كلثوم ، فلوادة تصصف ابن زيدون بما ينطبق على رامى تمام الانطباق ، وهل هو الا كما قالت :

شاعر كل امانيه التفتى بالفقرام
يعشق الحب ويهوى الهجر فيه والخصام

ويعيب النقد الادبى عليه اعراضه عن التأليف للمسرح ويمجب كيف يبذل « كل هذا المجهود في دنيا المسرح ولا يفكر مطلقا في نظم الدراما المسرحية » .

وهنا ذكره الناقد ب « غرام الشعراء » (١) التى سبق لرامى تأليفها .

وآلف رامى للسنيما روايته « وداد » التى استوحاها من الف ليلة وليلة .. وحين كانت روايته

(١) الاستاذ دبري غنية من مقال « نقد رامى » مجلة الرسالة - العدد ٥٨٢ من ٧٠٥ .

والتقليب هنا يفسح للمقابلة ، فمثلا أغنية أعني قصيدة « جفنه علم الغزل » ليشارة الخورى الوقت فيها سريع لان الحركة قوية والانفعال حار ..

وحين كانت الاغنية قديما من بحر واحد نرى (رامى) يمزج البحور فى الاغنية الواحدة ، كما يمزج الفنان الأكبر الوان الشفق ، فلا تسدرى متى بدأ اللون الاحمر ومتى انتهى قرمزيا فاغنية « غلبت اصالح فى روى » معلما من (المجت) ووسطها من مخلع البسيط كقوله (صبحت اشكى منك لروى لروى ... وفصلت اخبى عنك جروحي)

بحيث يحلو تسلسل هذه القطعة من بحر الى بحر فى غير اعتساف . فبحور الشعر كالانعام لا يسهل التنقل بينها الا بحساب معلوم . وهو كشارم و (سميع) يحس النشاز من بحر الى بحر فلا يحمل نفسه عليه . فان عمل الفنان يتجلى في توافق الاحر او التوافق الموسيقى . وتتضح (النقات) فى الاغاني حيث يمكن تغيير التفعيلة او البحر ، حين يحكم القصيدة بحر واحد فالنقلة فيها سبيلها الوحيد المعنى ..

ولعل مزجه البحور وتسلسله فى النظم من حيث هو بناء ، من حيث هو تفاصيل على نسيج حلو قواف ، يفرى اللحن بالتسلسل فى الانعام .. تلك الانعام التى ينصت اليها رامى ويتلمس مضاهاتها لمعانيه .. وقد سمعته يقارن بين معناه الحزين (لما الزمان الى غدر به) واللحن الممرور الذى وضع له .. وكثيرون اولئك الذين سمعوا المعنى ولحنه ثم فاتتهم - فى نشوة الطرب - المقارنة ..

ولاغاني رامى سمات بعميقها .. قاغانيه تتميز (بالموضوعية) واعني ان الاغنية عنده لها وحدة كما كان البيت وحدة القصيدة عند القدماء .

(ففاكر) مثلا و (اذكرني) و (ايها الفلك على وشك الرحيل) و (هلت ليالى القمر) كل منها تقوم من اولها الى نهايتها على فكرة واحدة يغتنى الشاعر فى بسطها حتى يستوفىها تصويرا وبيانا ، ويستوفى ما بنفسه منها من معان واحاسيس ..

و (يا غائبنا عن عيوني) و (هلت ليالى القمر) و (غنى الريح) دعوة لقاء تصور كل منها نعيمه والعودة

و (خاصمتنى) و (غلبت اصالح فى روى) و (سكت ليه) و (سكت والدمع تكلم) و (عيني فيها الدموع) و (مشغول بغيري) شكوى اسوانة مبللة بالدموع ..

و (يانسيم الفجر) و (يالى جفاك المنام) حين ميثوث .. و (فاكر) و (ذكرى الغرام) من ذكرياته .

و (على غصون البان) و (حظ الورود) و (كروا) من سيجاته فى الطبيعة ..

و (ايها الفلك) و (وداع) من مواقف وداعه ..

و (سهران) و (يانجم) ليلتان ساهدتان ..

و (اذكرني) و (انظري) لوان من الرجاء ..

و (رقى الحبيب) وعد لقاء ..

و (ياطول عدايى) حلم لقاء ..

و (الورد فتح) لقاء مائل

و (حرمتى من تار حبك) و (يانديم فكري) من صور العتاب ..

و (يالى ودادى صفالك) و (الشك يحيى الغرام) و (ان كنت اسامح)

و (يالى انتا وحبى) الوان من الاستعطاف ..

و (لاجنى نوحى) و (ياما ناديت) لوعتان ..

ومن اغاني رامى ما يصلح ان يكون قصة او موجز قصة بتعبير ادق .. قصة حياة قلب او قصة فشل حب او قصة حيران اعتدى وقر .. كاغنيته (الماضى المجهول) .. ومجموع اغانيه يؤلف قصته هو .. قصة الشاعر الذى يحب (الحب) سواء ارضى المحبوب ام جفا .. انه فى الحالين وحي والهام و (عين للشعر ثرة المنيع) كما يقول .

واغاني هذا النوع القصصى (تنكر ليه) و (مشغول بغيري) و (اول ماشفتك) و (الماضى المجهول) و (دموعك كانت ليه) ..

واغاني رامى فيها تحرق وظما وحرمان سعيد لو صبح هذا التعبير ، فان الشاعر يصرح فى اكثر من موضع بانه راضى بالظما ، قانع بالجفا ، بل ان الجفا هذا ، يعز عليه احيانا .. فيتلهب عليه :

يايلى .. وفداك اوهام والسهد ليك احلام
حتى الجفا محروم منه يا ربهنا دامت ايامه

واغانى رامى فيها رقة وعذوبة أسرة ولا تخلو من شجى ونواح .. وهو فى اغانيه لا يكف عن الرغرفة والمهفة والحنين والوجيب ، ومن ثم لا تعتقد فيها ابدا النض والحس والصدق والحرارة .. وهذا كله نتيجة طبيعية لصدورها عن ذات نفسه فهو لا يضعها ولا يملأ عليه - الا قليلا - مناسبتها او موضوعها (١) ولكنها سبغات تقتبس من ماضيه وحاضره ، من قلبه ونفسه ، من ذكرياته وهوائفه وواقعه واحلامه .. ومن ثم تحس ان الاغنية بضعة منه ، وقطعة من قلبه ، وفصلا من تاريخه ، وذكري من ماضيه .

وسمة اخرى هي رغبته الملحة فى اشباع المعنى من معانيه .. ويفسر هذا دوران المعنى فى أكثر من اغنية (فى رق الجيب)

من كتر شولى سبقت مرى وثلث بكرة والوقت بىدرى ويمائل هذا فى (يا لى انت جنبى) :

من شولى اقدم يوم من يوم عشال طول قريك مئى ومع ان الاغنية كما ذكرت تتناول موضوعا بعينه لا تتجاوزها حتى ليسهل عليك ان تطلق عليها عنوانا فى كلمة او كلمتين .. الا انه يحدث احيانا ان يتخصص الشاعر معنى بعينه من معانى موضوعه (المعنى) مرة ثانية فى الاغنية الواحدة . فالمعنى ان هذا لشدة تعلقه بهذا المعنى لطرافه به ، او قد يكون لتنفيسه عن رغبة عزيزة .. او كتابته عن معنى بعيد قد يستمر علينا نحن الغرباء ولكن الصاحب بىدرى .. وهو المطلوب ..

ففى (سهران) راعنى هذا المعنى الرقيق المتفانى : يا لى وفك اوهام والسهه فيك احلام حتى الجلسا محروم منه ياربتهسا دامت ايسامه وقبل ان تشارف الاغنية على النهاية نلمح به ثانية فى قوله :

لا يوم وصالك هياتى ولا حيسر منك ياكى يا طول هداى وحرماى

واغانى رامى لا تسلم من واسبنا ، فعنده (اطلاقية) لا تتحد وهذا عيب الشعر المصرى ايضا .. كثير من اغانيه تجارب عامة لاننا كنا الى وقت قريب مجتمعا انفصاليا ، فاللقاء نهاية ، واذا تلاقينا

(١) يستنى من ذلك اغاني الاقام

اتكرنا واخفينا ، فكيف نصح باللقاء .. بهسده الشربة الداتية ؟ ومن اصداء هذا قول رامى :

هجرب كل حليل لى وفطلت مابى مع روحى احسن بيان شىء فى عينا من كتر حول على روحى

لا بد من وجود (الخصوصيات) فى الشعر او الاغنية . نحن نطالب الشاعر بتجارب ذاتية . وعلى قدر صدقها وقوتها تصل الى تجربة عامة ..

ونحن تؤمن بالجد فلا نصح بالنعمة ا دارى شمعك تشيد (وظلال هذا قول رامى :

من فرحتى بدي الحكم واقبول حبيبي موبدى لكن اخاف ليكون بينهم مظلوم فى حبه يهسدنى

وقد لمحا فى اغانيه معانى طالعها اول مرة فى القسم الاول من الديوان ذلك القسم الذى تضمين شعره ..

ففى اغنية (اخذت صوتك من روحى) :

حبت سرك من روحى وحزن لعنك من نوحى وكل معنى ف الفضاك من نطقى لىك باروحى يا ورده بديل لى اذكى وسمع متقاد حواليك .. معنى لى يوم سرى وكله فى حبك بىدرى ونايكلكا حيلور ومرة انا الى زامها فى اوسى سمها من ديلع/ عىنى وشوكها جرح لى ايدى

اليس هذا بعينه صنورة مبسطة من تلك الأبيات : (١)

بكيشك شجوى وصوره على صفحات خيالى اخرين ولنيته قطعة من دى تكلم فيها لسان الانى لىاليتنى فى شكاة الهوى يفتقد البيان الذى تلهين

او من تلك الأبيات : (٢)

اى كسوك من خيالى حلة وشمت صقعتها بزره ريمى ونشرت من روحى عليك غلالة كالليل اذن فجمسه بطوع وسمت همس خاطرى فعكته لحنا يشوق للنس بالرفيع يا زهرة اتفرها وورعتهسا وسقبت تربتها زكى نجيمى

او تلك الأبيات : (٣)

انى خلعت طيك ظل شباى فاذا هواك مئى ولح سراب وسعت اسراب المداع من دى والدمع والدم متحة الاحباب استمرى الاحرار ليك واستقى من دعى الهامى كروس شراى

(١) قصيدة مبراة الهوى من ٦٨

(٢) قصيدة نورة من ٦٦

(٣) السابعة العدد الصادر فى ١ أغسطس ١٩٢٦

وهكذا تأخذ (الحبيبة) في أغاني رامى صورة المهمة المتفضلة التى تتربع على عرش الحب والإلهام لتقبل القرايين التى يقدمها الشاعر فى اجلال وتوقير فضلا عن الحب العميق، قرايين من دموعه وسهده وشعره، يقدمها فى استحياه من يهدى القليل للعظيم المتعالى وما أوليك من دعى وسهذى وأرسل فى غرامك من اتىى انقدم وبى حجل صلتى اظن شئت بالنه التين

هل الدمع والسهد والأين شرط لازم فى الحب؟ خاصة من شاعر ينشد (الإلهام) وحده من وراء هواء أو هكذا يقول :

وفيم الخجل بعد هذا كله؟ وما هو الشيء الثمين اذا كان الدمع والسهد والأين رخيصا فى نظر الرجل؟ وما هو كنه النفاسة فى رأى الرجلوة المعتدة؟ هل هان الرجل؟ وفيم التساؤل وهو نفسه يعترف بهذا المعنى :

فهل يرضيك ما أتى قارىءى نصيبى فيك من ذل وهون وأطبل فى الشقاء هزاه نفسى بما قدمت من عطف ولين

ما هذا التذلل؟ ولم اللل والهوان والليونة .. لا احسب ان هذا يرضى المرأة مهما لاقى الرجل من هذه الاحاسيس الناعمة المسرفة فى النعومة والطراوة .. ان المرأة السوية تشهد الرجلوة القوية المستبعدة على تلك المتخاذلة المستضعفة اذا تجاوز الامر : ان القوة معبودة عند الناس وخاصة المرأة .. القوة وحدها هى التى تسحرها وتأسرها ..

وقد تناول النقاد شاعر الفناء

كتب الأستاذ ابراهيم المصرى يقول :

« ... هذه الوحدة الأساسية المترابطة بهما أجزاء المقطوعة بحيث لا يمكن انتزاع أى بيت منها دون أن يهوى البناء كله امر نادر للغاية عند شعرائنا وهو الدليل الحى على هجمة العاطفة المباشرة على الشاعر رامى دفعة واحدة » .

ومن النقاد من يعده اماما فى شعر الفناء .. كتب الأستاذ محمد أمين حسونة :

« وإذا كان لأحد فضل على الفناء المعصرى ، فلرامى وحده ، فقد أعاد الى الفناء العربى المعانى التى كانت شائعة فى فناء عبده الحامولى ومحمد عثمان ، وخلع عليه محبة طلية من الاخيلة السامية والتشابه العالية بما يوظف فى النفس شتى

الاحاسيس وقد اوجد لشعره الفنائى « مدرسة » اذ حدا حدوه اكثر الشباب من الشعراء الناشئين وملأوا اشعارهم الفنائية بذكر الأين والحنين والأيك والشدو وما الى ذلك من الألفاظ التى نبتجسوا فيها على منواله (١)

وقى رأى الناقد ان « أغاني رامى تمثل فى بساطتها وروعيتها الروح المصرية اصديق تمثيل . وسواء ما يقولون من ان رامى اضطر فى شعره الفنائى الى النزول للغة العامية حتى يتفهمها الجمهور أو تفهمها أم كلثوم ، فانها ولا شك ثروة نفسية فى الأدب القومى المصرى ، يضمها السمو والابداع والخيال المنسجم الرافى » (٢)

وهناك ناقد آخر هو الأستاذ دربنى خشبة الذى قال :

« ان أغاني رامى من حيث اللغة نوعان : نوع التزم فيه اللغة النصحى .. واختار له الديباجة المثروقة الناعمة السهلة والألفاظ العذبة الموسيقية التى لا تتضمن لفظة واحدة يصعب فهمها على الشخص العادى .. ونوع التزم فيه العامية المصرية القاهرية الساحرة التى يفهمها العالم العربى كله ، ويستمتعها لحسن الخط » .

وأغانيه - هى حيث الكيف - أو من حيث الروح - نوعان كذلك ، نوع تلمس فيه قلب رامى ، ونحس فيه دأده القديم ، وحزنه الممض القسيم ، ومعظمه مما نظم للأنسة أم كلثوم ..

ونوع تلاحظ فيه بيان رامى ، وفنه ، ومقدرته الكبيرة الماثورة على التلوين والتظليل والتخبط ، وان لم نحس فيه نبضة واحدة من نبضات قلبه المحترق ولا طرفة مغردة من طرفات جفنه المورق ، ومعظمه مما نظم لسائر المطربين غير الأنسة أم كلثوم ... » (٣)

وسمى الناقد النوع الاول « أغاني الطبع » ، والنوع الثانى « أغاني الصنعة » (٤)

(١) من مقال اعلام المدرسة الحديثة للأستاذ محمد أمين حسونة

(٢) من مقال اعلام المدرسة الحديثة للأستاذ محمد أمين حسونة

(٣) العدد ٨١ ص ٦٨٨ من مجلة الرسالة

(٤) العدد ٨١ ص ٦٨٨ من مجلة الرسالة

في التأليف بها .. والمؤلم أنه يعرف الكثيرين منهم ،
وأن الكثيرين منهم يعرفونه .. » (١)

وإذ يحمده له سموه بأغانيه عن الابتذال القديم
يعتب عليه وقوفه بالتجديد عند هذا الحد ، فلم
يحاول مثلاً « نظم الأغاني القصصية الباردة » التي
حرم منها الشعر المصري الحديث ذلك الحرمان
المزرى المريب .. » (٢)

وهنا ينضم إليه ناقد آخر قد استولى عليه
العجب من الشاعر أحمد رامى « الذى حبس نفسه
باختياره على هذه الأغاني المطلقة ، وقد كان في بدايته
الشعرية سباقاً الى الشعر الاجتماعى والوجدانى
والطبيعى » (٣)

وقد انساق الأستاذ درينى خشبة وهو في مقام
الإحصاء الى عد « أناشيد رامى كلها غنائية يصعب
على الجماعة أدائها .. وليس ذلك لطبيعة تلحينها
كما يتبادر الى الذهن أول الأمر ، ولكن لطبيعة
تأليفها دخل كبير فى ذلك (٤) حتى ليرى أن « من
السخف أن نطالب رامى بنشيد قومى .. »

ولكنى لا أرى صفة « الفنية » التى خلعتها
الناقد على أناشيد رامى كلها بلا استثناء تنطبق
على « نشيد الجامعة » و « نشيد الشباب » فأنى
أولها من النماذج للحياة الباقية فى الذكاء العزائم
والثارة الهمم ، « لقد مضى على نشيد الجامعة سنون
طوال لم تنطفىء له شعلة .. ولم تخب له حمية .. »

على أى حال يخيل الى أن الشاعر أحمد رامى
قريب بهذا العتب ، بهذا اللوم فإن المرء لا يمتب على
غير قادر ، ولا يحمل المسئولية الكبرى غير جدير .

ويدخل فى النوع الثانى عند الناقد تصوير
الشاعر « الطبيعة المصرية الفاتنة الساكنة ، والتعبير
عنها ذلك التعبير الهين اللين الذى تنعكس فيه أروع
لوحات تلك الطبيعة المتأثرة البيئة بالمفاتيح . وليس
معنى هذا أنه قصر تصوير تلك اللوحات على غير
أغاني أم كلثوم ولكن معناه أنه خص الكثرة الغالبة
من أغاني غيرها بأروع تلك اللوحات وإن أودع بعض
أغانيها شيئاً ثميناً قمينا بالملاحظة من تلك
اللوحات » (١)

كما أخذ الناقد على الشاعر « جنائته على الفناء
المصرى ، أو الفناء العربى الحديث ، بتركه تسلك
الفرصة الذهبية النادرة التى أتاحتها الله له ليجدد
لنا غناها بتجديداً كاملاً شاملاً . وتوسيع آفاق
أغانيه بادخال الأوبرا والأوبريت ، اللتين لابد أن
يعرفهما معرفة جيدة ويزن الفائدة الجليلة البعيدة
الأثر التى كانت تعود على الموسيقى العربية - أقصد
المصرية - والفناء المصرى ، لو أنه استغل هذا
التخت العظيم ، كما أساء استغلال دخول أم كلثوم
فى حياته ، فلم يوجه فيها أغانيه التوجيه الصالح
الواسع الأفق الذى يفرج بتلك الأغاني من دنيا
التخت الى دنيا المسرح والى دنيا الأوركسترا
الراقصة الطروب اللعوب .. »

« .. أننا محرومون الى اليوم من الرواية
التشيلية الغنائية الكاملة أو التى يصل أغانيها كثيراً
من حوارها النشر الخفيف ... وهذه السرواية
التشيلية الغنائية شيء عظيم بارع فى آداب أوربا
وموسيقاها وهو غير موجود إطلاقاً فى أدبنا أو فى
موسيقانا .. » (٢)

كما يصيب الناقد على الشاعر « عدم انتفاعه بأحد
ممن تلقوا الموسيقى الغربية وعمرنوا فيها ، بل برزوا

(١) العدد ٥٨٢ من ٧٠٤ - ٧١٦ من مجلة الرسالة .
(٢) ٥٨٢ من ٧٠٤ - ٧٠٦ من مجلة الرسالة .
(٣) كتاب « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » من ٢٣٠
للاستاذ مصطفى السحرى .
(٤) مقال « نقد رامى » للأستاذ درينى خشبة - الرسالة
العدد ٥٨٢ من ٧٠٦

(١) العدد ٥٨١ من ٦٨٨ من مجلة الرسالة
(٢) العدد ٥٨٢ من ٧٠٤ - ٧١٦ من مجلة الرسالة





الدكتور لويس عوض

يُحدِّد

سألمح الأدب الجديد في إنجلترا وفرنسا

عاد الدكتور لويس عوض أخيراً من رحلته ثقافية إلى إنجلترا وفرنسا نعرف خلالها إلى أهم الاتجاهات في البلدين ، وكانت هذه زيارته الأولى بعد انقطاع يزيد على عشر سنوات . وقد حرصت « المجلة » على أن يرحب بالدكتور لويس عوض عند عودته ، ويطلب منه أن يقدم لقرائنا صورة إجمالية لأهم التطورات الفكرية والأدبية التي وقع عليها خلال رحلته ، وعلى الصفحات التالية نص الحديث الذي دار بينه وبين مؤاد دوازه محرر « المجلة » .

ومع ذلك فثمة جامع مشترك بينهم وهو القلق والسخط ، وكانوا يقومون في الحياة الإنجليزية بالدور الذي يقوم به الوجوديون في فرنسا ، ولكن بلا نظرية .

وفي أمريكا وجدت كذلك في فترة قريبة مدرسة « كيرواك » و « البيتس » ، وهم المقابل الأمريكي لمدرسة الشباب الساخط قاموا بنفس وظيفتهم في الحياة الأمريكية .

والشباب الساخط لم يكن له دور إيجسايب في الحياة ، فليس لديهم فكر محدد المعالم وإنما مجرد نقد لوجوه الخلل في الحياة الإنجليزية ، على عكس الوجوديين في فرنسا الذين كانت لهم أفكارهم الوجودية الإيجابية الواضحة .

● وما موقف الوجودية في فرنسا اليوم ؟

— سألت ناقدًا فرنسيًا يدعى « بيكون » نفس سؤالك فقال أن أحدا لا يتكلم في الوجودية الآن كما

● قبل أن نرسم صورة للحركة الأدبية هناك كما شهدناها لرحلتك ، أحب أن نعدن من الصورة التي كانت عليها هذه الحركة في آخر مرة لمسنا عن قرب ، أمضى في آخر زيارة لك .

— لقد تركتهم في فرنسا يتحدثون في الوجودية وكانت في ذلك الوقت حركة عتيقة في السنوات الأخيرة من الحرب والسنوات الخمس التالية لها ، ففي تلك الفترة بلغت الوجودية قممها كحركة ، وكانت أغلب المناقشات كلها تدور حول الوجودية وهل هي مذهب إنساني أم لا ، وحسول نظرية الالتزام في الفن والأدب التي تزعمها كل من سارتر وكامو .

وكانت إنجلترا — كماداتها دائما من كل حركة جديدة — فاترة تجاه الوجودية ، وأن بدأت تظهر فيها في تلك السنوات بوادر حركة الفاضبين رغم أن أصحابها كانوا يتكلمون أنهم حركة . فالإنجليز يكرهون عادة أن يتحركوا في ميادين الفن والفكر كجماعات ، ويحبون أن يحتفظ كل منهم باستقلاله وحرية في الحركة . .



جون أوزير



تجسلي ايميس

كما نفعل في الماضي ، لا لأنها ماتت بل لأنها انتهت كحركة ، لقد أدت دورها وأصبح خير ما فيها جزءا من الفكر الفرنسي والسلوك الفرنسي ، بل تجاوزهما الى المحيط الانساني كله .

خلد مثلا نظرية التزام الأديب بتعميق معاني الحرية الإنسانية كان الجدول فيها نظريا في وقت من الأوقات ، ولكنها ما لبثت أن أصبحت منهجا في السلوك كما رأينا في مواقف « سارتر » و « سيغون دي بواتو » و « كامي » والمائة والعشرين مفكرا الذين دافعوا عن استقلال الجزائر .

وهكذا ترى أن الفكر الفرنسي امتص خير ما في الوجودية وحوله الى سلوك ، وأصبح من الضروري أن يتقدم الأدباء والمفكرون نحو شيء آخر .. شيء جديد .

قبول فكرة الالامعقول

● وما هذا الجديد كما رأيته خلال رحلتي ؟

— لقد عرفت الأسماء الجديدة التي تشغل الحياة الأدبية والفنية في فرنسا ..

ففي الشعر لمعت أسماء كوينو Queneau وهو شاعر وكاتب مسرحي أيضا ، وبونفو Bonnefoy وبيشيت Pichette وجروجان Grosjean وهنري ميشو Henri Michaud ولو أنه من شعراء الجيل القديم إلا أنه اشتهر أخيرا وأصبح على رأس كبار الشعراء المعاصرين .

وفي الرواية تجدد « كوينو » كما قلت ، وله روايتان حلفتسا نجاحا كبيرا وهما « زازي في المترو »



لورانس داريل



برامدان كيهان

صامويل بيكيت

هارولد منتز



Zazi dans le Metro
le Dimanche de la vie
Dubillard و « بيدو Billedoux وأنتونين آرثو
Antonin Artaud وجاتي Gaëti

وفي رأى بعض النقاد ان الاتجاه الجديد عند هؤلاء الكتاب هو قبول فكرة اللامعقول بمزيج من المرارة والعطف . وهذا عكس الثورة الوجودية كما نعلم ، أو ان شئت مزيدا من الدقة فلنقل ان الثورة قد تحولت عندهم الى مرارة أو حالة من الاستسلام مع الاقتناع بعدم امكان التحدى الدائم على الطريقة الوجودية . ومن المعروف أنهم غير مهتمين بمعالجة المشكلات السياسية والاجتماعية بشكل مباشر ، ولكن دون ان يعتزلوا الحياة في ابراج عاجية ، وفي أسلوبهم ميل واضح الى الشعرية .

● يخيل الى ان في هذا الاتجاه الجديد اصداه لجوابت من التفكير الوجودي أو على الأقل امتدادات له .

— الحقيقة ان هذا الاتجاه الجديد يعتبر انتصارا اكبر لموقف « كامي » ، ومن الممكن تلخيص موقفه من خلال « أسطورة سيذيف » ، فهو يشبه الموقف الانساني بموقف « سيذيف » من الآلهة التي حكمت عليه ان يظل طوال حياته . بهيكل صغير قهالة من سفح الجبل الى قمته ، حتى اذا فتح ذلك بالشفعة والالام ، عادت الصخرة تكلمت الى السطح من جديد ، وعاد « سيذيف » يحطمها مرة أخرى ويعانى العذاب والالام الى ما لا نهاية .

فرق كبير بين هذا الموقف وبين موقف ناثر كبروميثيوس ، والموقف السارترى اقرب لبروميثيوس منه لسيذيف .

كان « كامي » يعبر عن القلق ... وعن الغضب او القرف الانساني ، وموقفه هو موقف عدم القبول ، فتحول عدم القبول عند الكتاب الجدد الى نوع من المرارة ليست سوداء ولكنها مشوبة بالرقرة والعطف على الموقف الانساني .

● هل قابلت مثلي هذا الاتجاه في فرنسا ؟

— لم يتح لي ان اقابل احدا من كبار الادباء والمفكرين في فرنسا فقد كان معظمهم يفضسون اجازاتهم خارج باريس ، وانما قابلت بعض الشعراء الشباب . فقد دعاني « كلود فو » ، وهو سكرتير سارتر الى سهرة حضرها معه ثلاثة من الشعراء الناشئين .. يشلون جيل البراعم ، كان واحد منهم يعمل مساعدا لكامي في اعماله المسرحية ، يلزمه

اتناء اخراج مسرحياته ويطوف معه ليحصر حفلات عرضها ، وأحيانا يشترك بالتمثيل فيها ، وهو الى جانب ذلك كاتب وشاعر ، وتتراوح أعمار هؤلاء الشباب بين الثانية والعشرين والخامسة والعشرين اتمهم يمثلون الجيل الصاعد من ادباء فرنسا ، لكل منهم ديوان أو اثنا ، ولكنهم معروفون لدى القراء .

حرب الاجيال

● اعلم انك على صلة وثيقة بعدد من ادباء الجيل الصاعد لدينا ، فهل وجدت فرقا بينهم وبين هذه المجموعة من الادباء الشباب الذين تعرفت عليهم في باريس ؟

— بالطبع فمن الواضح ان مشاكلهم مختلفة عن مشاكل ادبائنا الشباب . الشباب هنا قلقون ولكنهم لا يعرفون الواجب المطلوب منهم ، ولا كيف يحلون مشاكلهم الأدبية . أنهم يحسون احساسا واضحا ان هناك مشاكل تواجههم في الأسلوب أو البناء أو الموضوع أو في طبيعة علاقتهم بالمجتمع والانسانية بوجه عام ، ولكنهم لا يعرفون كيف يحلون هذه المشاكل ، اما هناك فلا تحس هذه الليلة ولا تلمسها في شخصيات الادباء الشباب أو انتاجهم .

● وكيف تفسر ذلك ؟

— سبب ذلك ان التراث هناك اكثر تسلسلا وهو مدرسو ومنظم ، أما تراثنا فتقطع ، وما زال في حاجة الى دراسات عديدة . واتصال شباب فرنسا بمصادر الحضارة والثقافة انصال وثيق ومباشر ، وليس الحال كذلك بالنسبة لشبابنا ، كما ان الجو هناك يتميز برحابة فكرية أكبر ، فيستطيع الاديب الشاب ان يرى ما يشاء من الآراء ويمارس ما يحلو له من التجارب دون ان يتخذ منه المجتمع موقفا معاديا ، ورغم الاختلافات الكبيرة بين المدارس الأدبية هناك لا تجد لديهم ما نسميه بحرب الاجيال، اي ان الجيل القديم يحاول دائما تعظيم الجيل الجديد ، ونادرا ما تجد أحد كتاب الجيل القديم لدينا يحاول تقديم أحد الكتاب الجدد للرأى الممام ويهمني أن أقر هنا أن جيلنا — جيل أنا ومنسودر وعبد الرحمن بدوي ونجيب محفوظ — يخطئ نفس الخطأ الذي أخطاه معنا أساتذتنا المقاد وله حسين وهيكال حين لم يحاولوا أن يقدمونا للجمهور .

● ولكنني اذكر ان الدكتور طه حسين قدم توفيق الحكيم بحماسة شديدة ؟

ثورة على « البيوت »

● اعتقد انه حان الوقت كي نغير الماش وتحدث قليلا عن الادب الانجليزى .. كيف تركت الحركة الادبية في إنجلترا عام ١٩٥٠ ؟

— سنة ١٩٥٠ كان هناك فراغ ادبى في إنجلترا لأن الانجليز كانوا يرفضون المدارس الادبية التي ظهرت في القارة الاوربية ، ولم يكن اتجاه الشباب الساخط قد تبلور بعد ، فالول مسرحية لجون أوزبورن مثلت في ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وكانت بمثابة دق الجرس ابدانا بمولد هذه المدرسة .

و « البيوت » كان قد أدى رسالته وبدأ يذبل .. وآخر مسرحية شعرية أثارت ضجة كانت « حفل الكوكيتل » وألف بعدها عدة مسرحيات لم تسلاق مثل هذا النجاح . نستطيع ان نقول انه كان لا يزال يشغل القمة ولكنه كان يختم حياته الادبية .

عودة الى عمود الشعر

● وكيف وجدته في زيارته الاخيرة ، هل لا يزال يمارس معوذا ادبيا على الشعراء الجدد ؟

نرى على العكس من ذلك في إنجلترا اليوم ثورة على مدرسة « البيوت » ، ورجوع الى خصائص العصر الادواردي في الشعر وهو المرحلة الواقعة بين عصر الملكة فيكتوريا والحرب العالمية الاولى . انه نوع من الاحياء لاسلوب « ويلفرد أون Wilfrid Owen » في التعبير الشعري .

واهم الشعراء في إنجلترا اليوم هم « لورانس داريل » ولو انه لا ينتمى الى هذه المدرسة ، و « اليزابيث جينينجس Elizabeth Jennings » و « ر.س. توماس R.S. Thomas » ، « كننجلسى Kingseley Amls » وهو كذلك روائي لامع . و « پيتر بورتر Peter Porter » و « دوم مورياس Dom Moraes » وهو شاعر هندي يكتب باللغة الانجليزية

واهم ما يميز اسلوب هؤلاء الشعراء الجدد التعبير المباشر والبعد عن الالاعيب الفكرية التي كان يلجأ اليها « البيوت » .. في شعرهم تلقائية واضحة واهتمام بالعاطفة اكثر من الاهتمام بالعقل ..

● ولك فيما اتى خصائص الشعر الاصيل في كل زمان ومكان ..

— هذا مثال فريد لم يتكرر ، ولهذا تذكره ونذكره جميعا ، ومع ذلك فيبدو ان الدكتور طه حسين احس بخطئه وظن ان توفيق الحكيم أصبح اكبر مما ينبغي ، فصرع ما اختلافا ونسب بينهما ملاحظة قلمية ..

اما هناك فالكاتب القديما يعرفون بحق الاختلاف بين الاجيال اكثر من هنا ، ويقومون بدور كبير في تقديم الكتاب الجدد للجمهور ، ومن الأمثلة على ذلك تلك المقدمة التحليلية القيمة التي كتبها « جان بول سارتر » لرواية « صورة رجل مجهول » للروائية الجديدة « ناتالي ساروت Natalie Sarraute » رغم انها من مدرسة مختلفة عنه اختلافا كبيرا في فهم الرواية واسلوب انشائها ، وبهذه المناسبة فان هذه الروائية واحدة من ثلاثة روائيين يعتبرون اهم كتاب الرواية في فرنسا اليوم ، والاثنان الاخران هما « روب جرييه Robbe-Grillet » و « مرجريت دورا Marguerite Duras » والثلاثة استقروا في مكانة ادبية ممتازة واصبحت لهم شهرة عالمية . وترجمت رواياتهم الى كل اللغات الهامة ، وان لم يعرفهم قراء العربية بعد .

● والسرح الفرنسى كيف وجدته ؟

— في هذا الصيف كانت باريس مفعولة بمسرحيات « ايونسكو » و « تشيكوف » ، وكانت لندن مهمة ببرخت . ويمكن أن أقول ان في المسرح الفرنسى اليوم ثلاثة تيارات ، تيار سارتر ، وتيار صامويل بيكيت ، ثم تيار ما يسمونه بالموجة الجديدة ، وهو اتجاه في الادب والمسرح والسينما ، فالفرنسيون كما قلت لك يتحركون دائما في شكل مدارس في حين يرفض الانجليز ان ينضوا تحت تيار او مدرسة انهم يكرهون التيوبي .

والفكرة العامة التي تشغل فنانى هذه الموجة الجديدة ، او فنانى اوروبا كلها بشكل عام هي فكرة البحث في اللامعقول ، ولعل خير نموذج لهذا البحث مسرحية « صامويل بيكيت » المشهورة « في انتظار جودو » ..

وفي المسرح الاوربي اليوم كاتب سويسرى اسمه « دورنمات Durrenmatt » يبرز كالثهاب ومسرحياته تمثل بكثرة في باريس .. وترجمت الى الانجليزية ومن المنتظر ان تغزو المسرح الانجليزى أيضا .

— ربما ، على كل حال لقد رجع هؤلاء الشعراء الى عمود الشعر التقليدى ، واعتبروا « البيوت » مرحلة اجنبية في الشعر الانجليزى .. وهاك مثال من شعرهم ..

واسك الدكتور لويس عوض بديوان للشعيرة
« الزايت جينجر » وقرأ قصيدتين منه عولست
فيهما البساطة الشديدة والرفقة العاطفية مع البعد
الناعم عن كل تصديق او الفاز . وكانت احدهما من
ميزان « البلاد » التقليدى في الشعر الانجليزى

● وهل استطاع هؤلاء الشعراء الجدد ان يشغلوا قسراء
الشعر الانجليزى ويعرفوهم عن قراة شعراء الجيل السابق ؟

— أنهم يشغلون الجو الأدبى بالفعل ، ولكن ما
زال الى جوارهم شعراء قدماء مقروءون مثل «لوى
مـاكيس Lewis Macneice » ، و « اودن
Auden » ، و « ديلان توماس Dylan Thomas »
وهذا الشاعر الأخير تربع على القمة فترة طويلة
وقد مثّلوا له في مهرجان أدبية — الذى حضرته
اثناء رحلتى — مسرحية « الطبيب والنسيطان » .

حلقة مفقودة بين البشر

● والشرح الانجليزى .. اما قال «أوزيرن» ومدرسة الفاضين
يسيطرون عليه ؟

— حين يتحدثون في انجلترا عن مدرسة الشبان
الفاضين يقولون أنهم لم يعودوا شبابا ولا غاضبين .
وهذا غير صحيح ، كل ما يريدون أن يقولوه أنهم
لم يعودوا يؤلفون بنفس القوة والجودة . لقد شهدت
هناك احدى مسرحيات «أوزيرن» الحديثة واسمها
« دم آل بمبرج The Blood of the Bamburgh »
وفكرتها تتلخص في السخرية من تقاليد عقد القراء
الملكي في انجلترا ، فمن المعروف أن الأسرة المالكة
الانجليزية فيها دم الماني لذلك اختار المؤلف اسما
المانيا مضحكا . ونرى في المسرحية كيف تجرى
الاستعدادات في البلاط الملكي بمناسبة زفاف الاميرة
الى شاب رياضي من افراد الطبقة الأرستقراطية .
وفي يوم الزفاف يقتل العريس المنتظر في حوادث
سيارة .

ويقع البلاط في أزمة كبيرة ، فقد اجبريت
استعدادات ضخمة للحفل وصرفت أموال طائلة ،
والشعب كله ينتظر الزفاف ، وليس من المقبول
ان يلغى كل ذلك لان العريس مات .. ماذا يقولون

للشعب الذى يبيت في ميدان القصر منذ ثلاثة ايام
لكي لا تفوته فرصة مشاهدة الموكب الملكي ؟

وتلاحظ هنا ان هذا يحدث في انجلترا بالعمل
في حفلات الزفاف والتتويج ، والمؤلف يسخر في
مسرحيته من هذا الجانب المضحك في العقلية
الانجليزية ، انه يصور ما يجرى في القصر الملكي
وكأنه تمثيلية ينظرها الشعب باهتمام شديد ومن
غير المعقول أن تلغى التمثيلية في آخر لحظة بسبب
موت الممثل الأول .

ويرى رجال البلاط على حل اللازمة في شخص
مصور صحفي يشبه العريس الراحل ، وكان قد
حضر الى القصر ليصور الاحتفال ، فيعرضون
عليه ان يتزوج الاميرة لينقذهم من ورطتهم .

ويرفض المصور في بادئ الامر ، وحين يدرك
حقيقة الموقف يبدأ في المساومة .

ومن اطراف احداث المسرحية تلك الفتاة التى
عثر عليها الحرس الملكي مختبئة في مدخنة القصر
ومعها طعامها ، وتعتزف الفتاة انها اختبأت منذ
ثلاثة ايام لتحظى برؤية زوج الاميرة وتقبل يده ،
وحين ينهرها الزوج الجديد تنتهر ..

يحل هذا القصر يسخر المؤلف من عقلية الانجليز
ويذكر على السنان احد أبطاله ان المبلغ الذى انفق
في اصلاح الكاثدرائية التى سيتم فيها الزفاف يكفى
لانشاء عشرة آلاف مدرسة ابتدائية .

والى جانب « أوزيرن » نجد كاتبين مسرحيين
على أكبر قدر من الأهمية وهما « هارولد بينتر
Harold Pinter » ، و « آرنولد وسكر
Arnold Wesker » وقد شهدت لأول مسرحية
« معرض الأزياء The Collection » ، وللآخر
« بطاطس مع كل صنف Chips with Everything »
وأهمية المسرح الجديد الذى يقدمه هؤلاء المؤلفون
انه يجرى تجارب هامة الى ابعد حد ، ففي مسرحية
« معرض الأزياء » لبينتر نجد أن كل أحدائسها
تجرى في شقتين متباعدتين نراها على المسرح في
وقت واحد ونشهد ما يدور فيهما بلا توقف ، ولا
رابط بينهما سوى أن زوجة ساكن احدى الشقتين
خانت زوجها مع ساكن الشقة الآخر ، أو هكذا
زعمت له ، فان المسرحية تنتهى دون ان نعرف
حقيقة الامر . وتفصل بين الكائين بقعة ظلام
ولا شيء أكثر من ذلك . ولاحظت ان الاضاءة تلعب

دورا كبيرا في المسرحية وتغنى عن جوانب كثيرة من الديكور .

إن المسرح الانجليزي الجديد يعضى في الطريق الذى شقه « صامويل بيكيت » ، فكثيرا ما يصور الناس وهم يتحدثون مما ساعة او أكثر مع عجزهم التام عن التفاهم لأن كلا منهم مختلف عن الآخر ، مشغول بعالمه الخاص الذى لا يسمح للآخرين باقتحامه . كل منهم يكلم نفسه بصوت عال جدا لا يستطيع معه أن يسمع صوت الآخرين أو يفهمه . قشمة حلقة مفقودة بين جميع البشر .

مسرحنا والتجارب الجديدة

● بمناسبة الحديث عن هذا المسرح الجديد ، هل تعتقد انه يتناسب جمهورنا في هذه المرحلة من تطورها الفنى .. انى لاحظ عددا كبيرا من صوة التثليل لا يستيفونه ، ولا يقولونه الا بصوتية ، فهل نوافق على ان يقدم مسرحنا بعض مؤلفات « صامويل بيكيت » او « ايونيسكو » مثلا كما يعتزم « مسرح الجيب » ان يصنع ؟

— لى راي في هذا الموضوع نلتخص في اى عمليه « الغزيلة » لا ينبغي ان تأتي من فوق . يجب ان تقدم كل انواع الفكر وكل انواع الفن ، وعمليه « الغزيلة » او الاختيار تأتي من القاعده نفسها فالشعب شأنه شأن كل جسم سليم يحدد نفسه كل ما هو غريب عنه . ومن الخطر ان يقوم القراء على الثقافة بعملية الاختيار فيعرضوا على القراء والمجاهدين نوعا من الوصاية الفكرية التى قد تكون ضارة . يجب ان يقوم الضمير العام بعملية الاختيار لأن المختصين يكونون في العادة اسيرى اوضاع معينة .

ولو اعتمدنا على القادة في تقديم ما يشاعون وما يرضى امزجتهم فمن المحتمل ان يعزقوا كل جديد حتى ولو كان نافعا . يجب ان تفتح كل النوافذ ، فهذه هى الطريقة الوحيدة التى تحفظ لنا شبابنا الفنى .

● ولكن هل تصور ان نقدم « بيكيت » مثلا لجمهور لا يعرف « اين » او « تشيكوف » و « برخت » .. اليس من الافضل ان يكون هناك نوع من التدرج فيما نقدمه للجمهور حتى يستطيع ان يختار ما يلائمه وهو على بيته من امره ؟

— لو سرت على سياسة التدرج هذه فربما احتجنا الى مئات السنين . ان التطور في حياتنا المصرية لا يسير بخطوات منتظمة ولا متناسقة ، ففى

حياتنا أشياء كثيرة لا تختلف فيها عن أوروبا اليوم ، وهناك جوانب أخرى مازلتا متخلفين فيها مائة عام ، وثالثة خمسمائة وهكذا ..

وحينما قلت في أول مقال كتبتة بعد عودتي أن طليعة المشتغلين بالأدب والثقافة في بلادنا متخلفون نحو عشر سنوات عن متابعة حقيقة ما يجرى في الآداب الغربية المعاصرة التى لا نعرف عنها الا القشور ، كنت اعنى ما أقول حقا ، واقصد بطلية المشتغلين بالأدب والثقافة النقاد والكتاب وأساتذة الآداب في الجامعات ، وهؤلاء جميعا تفرض عليهم مهنتهم ان يتابعوا ما يجرى في ميادين تخصصهم أولا بأول .

هل تصور طبيبا لا يلم بوسائل العلاج الجديدة ويظل يستخدم البنسلين مثلا في الوقت الذى ظهرت فيه عقارات جديدة في أوروبا تفوق البنسلين وتمتاز عليه بميزات كثيرة ؟ كذلك الشأن مع طليعـة المختصين في الآداب يجب أن يحيطوا أولا بأول بكل جديد .

ولو اننا بدأنا نترجم « راسين » مثلا في أيام محمد على ، و « شكسبير » في القرن التاسع عشر .. ودرسناهم في المدارس لاصبحا جزءا من تراثنا الفكرى ولما واجهنا اليوم هذا التخلف الشديد في حياتنا الثقافية لم نغضب القراء العرب ما زالوا حتى اليوم يسمعون عن شكسبير من نقلة الثقافة ولكنهم لا يقرأون له .

● وما السبيل الى علاج هذا الخلف ؟

— يخيلى الى ان اهم ما ينبغي ان نعنى به هو ترجمة النصوص ونشرها على اوسع نطاق مع الافلال من التعليقات قدر الامكان .

● ارى انك عدت محملا بالكثير من الكتب والافكار فهل ترشح كتباً بعينها للترجمة الى اللغة العربية ؟

— لقد كلمنى السيد وزير الثقافة والارشاد القومى باعداد قائمة بالكتب الادبية والفنية التى ارشعها للترجمة ، وساقوم بهذه المهمة . على انى اتصح الادباء الشبان بضرورة قراءة مسرح « بيكيت » و « بينتر » و « وسكر » و « برندان بيهسان Brendan Behan » وروايات « ناتالى سباروت » وغيرهم من كتاب المدرسة الجديدة الذين حدثك عنهم في مستهل الحديث .

((فؤاد دواره))

رحلة الفنانين إلى النوبة

وأثرها في أعمالهم

عذرت به المركب ميثاء أسوان .. يوم الثلاثاء السابع والعشرين من مارس الماضي ، وكان يحف بها قاربان بحريان كبيران ، ساعدا خلال الرحلة على مص من شاء بين الفنانين شرقا أو غربا ، وأرتدادا أو تمديدا لاستجلاء معالم المنطقة أو رسمها .. خلال الفترة التي ألغيت فيها المرساة بالمنطقة .

وبلغت المركب غايتها بوصولها إلى أدندان ، ثم عادت مرتدة إلى أسوان في اثني عشر يوما .. قطعت خلالها حوالي ستمائة كيلومتر .. في الذهب والأياب وتوقفت في أهم القرى والنجوع :

دهميت - كلابشة - قورته - أبو سمبل - بلانة - أدندان - عنيزة - أيريم - سلوكة - ديوت .

جلس الدكتور ثروت عكاشة بين مجموعة الفنانين الذين دعاهم لزيارته النوبة ، وكنت واحدا منهم ، فقال إن الرسامة « تحية حليم » فضلا في تحقيق هذه الرحلة ، وتقصيل ذلك ، فقد قابلها مصادفة في « أبو سمبل » تحاول أن تسجل انطباعها بالمكان في رسم سريع خلال الفترة القصيرة التي ترسو فيها باخرة « البوستة السودانية » لمدة لا تزيد عن ساعة يشاهد ركابها خلالها آثار المعبدن اللذين بناهما رمسيس تحية للشمس ولزوجته الجميلة « نفرتاري » وهي مدة لا تكفي الفنان لتسجيل مشاهداته ومشاعره فاعتزم استضافة مجموعة من الفنانين على باخرة

بقلم : على كامل الديب

(مسموع من الديب)

فني نوبي



خمسة وعشرون من رجال الفن والفكر .. جمعتهم
على المركب « الدكة » دعوة من الدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة والإرشاد القومي .. لزيارة بلاد النوبة
.. بينهم المهندس ، والصور ، والمثال ، والأديب ،
والموسيقي وراقص الباليه .

امراتان من النوبة

(للحنانة : تحية حبيب)

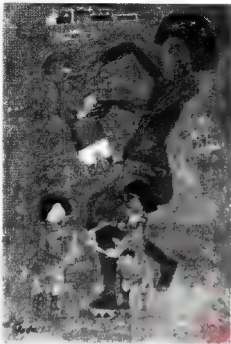


تقوم بهم في رحلة على النيل يسجلون خلالها
انطباعاتهم بالمشاعر التي ترتبط ببلاد النوبة، وليقيموا
بعد ذلك معرضاً تنظمه الوزارة .. وينقلون فيه
هذه الانطباعات الى نفوس الآخرين .

وهي نقطة تحول جديد خطير في مفهوم الدولة
لدور الفن والفنان حين تؤمن بأن العمل الفني وسيلة
للتعبير قوية التأثير ، تستجيب لها النفوس ،
وهي لذلك تتيح الفرصة للفنانين للتعرف على
أجزاء من بلادهم .. لا يقدمون عليها بوسائلهم
الخاصة ، وتتيح الفرصة للآخرين لمشاهدتها
والاستجابة لما تحمله من المشاعر عبر أعمال هؤلاء
الفنانين .

تحركت الباخرة من ميناء أسوان ..
وكانت ساعة الشاي ..
واتصل النقاش على جانبي المائدة ..
بين المهندس المعماري والأديب الناقد
حديث لا يفتر ، ولا يتطرق اليه الملل ..
عن الفن .. وعن الأمل ..
عن القديم والجديد .. والتاريخ والحضارة
عن الروح والذات .. عن الحلم والحدث
كنا نتحدث عن التراث .. وما حاجتنا اليه في
المستقبل .. بعضنا يراه علامات على الطريق ..
والبعض يراه مضللاً عنه .. ثم نتلاقى على فهم ..
أو ننفر على تضاد ..

ومن « دهيت » الى « كلايشة » الى « قورته »
تجتاحتنا الأحاسيس والأخيلة .. تدبر رهوسنا
كما تدبرها الكاسي ..



حامد ندا

اسم «علامات على الطريق» لنضع التقديرات الحروق .. ونعنى ضمائرنا من المسؤولية أمام الأجيال ..

ان الذين طلبوا ان اكتب «للمجلة» عن انطباعات العائنين ببلاد النوبة ، طلبوا منى امرا عسيراً فانا واحد من هؤلاء الفنانين الذين مروا بثلث التجربة . وستظل التجربة تحتاج الى من يتحدث عنها من الخارج ، وبراها من البعد الطبيعي للعيني .. فى النظرة الفاحصة الناقدة . غير ان كلا النظرتين .. لا تحعيان من الامر شيئاً .. وهو ان معرض النوبة قد نجح نجاحاً قل ان شهد مثله معرض فى موسم سابق .

نجح المعرض فى اقامته بوكالة الفورى .. وقالوا عنه :

« ان فكرة إقامة هذا المعرض فى هذا المكان بالذات فكرة ذكية للغاية ، وقد استطاعت هذه الفكرة الواحدة ان تحقق اكثر من هدف .. وكان وجود هذا المعرض فى هذا المكان السارح يسمى .. فرصة ذهبية لاكثر من لقاء .. واكثر من احتكاك ثقافى ..

اكثرنا ماخوذ بنشوة طاقية للعمل دون توقف .. من اليقظة قبل الشروق حتى ساعة النوم .. وآخرون خلدوا الى الفراوة والتأمل .

وبما خرج بنا المهندس حسن فتحي فى جولة بكلايشة .. وكان معنا المهندس الأثرى المرافق احمد لطفى .. فعاد مشدوها مما رأى .. وكانت الحولة قبل الغروب .. وهى ساعة عجيبة اذا تجولت فيها بقرية من قرى النوبة .

انك تكاد ترى اشباحا تحتك بك فى الطريق .. اشباحا هائلة ، مسالة ، مطمئنة .. البيوت تبدو مثل القصور التى لم تصفها قصص الف ليلة وليلة او حكايات هانز كريستيان أندرسون ..

لاستطيع ان تجد اكمل منها تصميماً لاسخراج الاوبرا او الباليه .. او لقصص خيالية ليست من هذا العالم .. ومع ذلك فهى موجودة لدينا وجزء من تراثنا .

عاد مرافقنا الأثرى - الذى تولى هذا العام نقل معبد الدكة حجرا من فوق حجر - يقول ان هذا التراث الانسانى من العمارة النوبية أرخاها لها لإبرم أهمية عن الآثار القديمة .. فإذا نحن ناعلون من أجلها قبل ان تفرقها مياه السد العالى .. أنها لا تدخل ضمن مشروع اتقاد آثار النوبة او حتى مشروع التسجيل .

من هنا نستطيع ان نبدا قصتنا ..

ان الرحلة التى قمنا بها لم تحقق نتائجها شيئاً كبيراً مما الزمنا به انفسنا خلال الرحلة .. ومع ذلك فان ما تحقق شيء ضخم .. لقد حققنا هذا المعرض الذى اقيم بوكالة الفورى فى يوليو الماضى .. وبالإسكندرية فى أغسطس .

والقى المهندس حسن فتحي محاضرتين عن العمارة فى بلاد النوبة .. لم تيسر تسجيلهما .. لكنهما كانتا صيحتين دامين .. استمع اليهما افراد الشعب النوبى ، ولكن لم يستمع اليهما مسئولون .. ولكن لا تعتبر انفسنا مسئولين .. ويجب ان يجتمع فى ندوة كل الفنانين الذين رأوا فى كلايشة .. وقورته ما اطلقنا عليه خلال الرحلة

لقاد بين كبار الصائين وأولاد البلد ..
 نقاد من أولاد البلد ومشاكل النوبة ..
 ولقاء بين الشقي ونظمة نابيه من التاريخ
 ولقاء بين هؤلاء جميعا ..

ونجح المعرض في غزاة الإنتاج .. فقد بلغ عدد
 اللوحات المعروضة ٢٤٨ لوحة على أساس الإعرش
 الفنان أكثر من خمس عشرة لوحة .. وكان لدى
 البعض أكثر من ستين لوحة .

ونجح المعرض بمستواه الفني والموضوعي ...
 وبالتقاء مجموعة من الفنانين فيه ، ندر أن تجتمع
 لعرض قبله .. وفيما يلي تعريف سريع بأهم
 أعمالهم :

احسان خليل : رسوم يانلق للال النوبة ، أنها ليست
 الآثار وحدها التي تستمرها مياه السد العالي ، ولكن
 الطبيعة أيضا التي تنبت بين حناياها القرى والنجوع ، يستمد
 إليها مياه السد العالي إلى سجين مترا فوق مستواها العالي
 رسمتها الفنانة بحرف القلم المديب في لوحات مطبوعة
 جمعت إليها عدیدا من المنظور .. تصلح لتكون رسما حائطا
 للتخليد في متحف الغنوز الشعبية .. أنها سجل أيضا حائبا
 سوف يغتلى من الطبيعة في بلاد النوبة .

احمد عبد الوهاب : مثال .. ومع ذلك لمعروضاته كلها
 لوحات تصوير مثقلة بالألوان الزيتية على كرتون .. لتعطى
 تأثير الرسوم الحائطية - الفرسك - في خطوط ممتدة من

العركس القرموشي ، ويطلب عليها اللون البني .. وقد شاعت
 أخيرا ممارسة الفنان للصوير بانزوت ، وأحمد عبدالوهاب
 تطلب عليه رواية التصوير ، ويجيد حيك التصويع ، ولعديد
 المطحات هو أسلوبه في السحت والتصوير .. القطعية
 الوحيد من السحت التي تعرضها لرأس نوبى .. وأشعة
 الكلة .. ولكن مصلعاتها المسة .. تعيدها إلى سطوح ذات
 حياكة للصوير .

أنور عبد الولي : عرض لنا مباشرة على الحجر لمسيبي
 بوير وفناته نوبية ، وفواصات حفر من الرخارف الحائطية ،
 كما قام بعرض لقطات للصور بالنوبة ، من وجهة نظر
 السال ..

والثال أنور من القلال الذين تطوا شوطا بعيدا في التمكن
 من أسرار النحت الجائر .. وهو الوحيد بين الفنانين المشتركين
 في الرحلة التي ما يكثر من نقطة من الحجر 'لنحوت' منها
 رأس أحد بحارة الركب .

تحية حليم : تلك الفنانة الرقيقة ، الصورة المتفرقة التي
 تتغلل فيها شخصية بلدنا .. في إطار حديث من السطح
 الداني المنق .. تميز في كل أعمالها من نفسها ، وتطلب
 في لوحاتها « توبيتان » طسول النظرة والوقوف أمام مطبوعة
 لفترة ، فأحيانا يغني وسائل العرض وضروراته لندرا كبير' من
 ملامح الشخصية وتيم العمل الفني . وعند تحية حليم أرجو
 الزائر لعروض الفن أن يجبر نفسه على البقاء فترة أطول أمام
 أعمالها .. أنه إن فعل لستعذر عليه بعدها أن ينتزع نفسه
 من أمامها .. غير أني أرجو ألا تكون المبالغة في الاهتمام
 بلباسه المطوح ، هي سبب الضدية التي تصيبه النظرة
 الأولية ولذلك الفضل عليها الأمانة الواضحة التي تجعل شيئا
 بعينه ويصعد به ما يردده ..

(للفنان : صلاح طاهر)

فرقة نوبة



مع ذلك كل عمل منها نصيبه من المساحة واللون ، حقق به شيئاً لم يكن ليحظى - ق طي - أن زاد عليه .
حسن فتحي : هو المهندس المصري - الفنان - رائد الفكر خلال الرحلة .. عرض صوراً فوتوغرافية لمباني النوبة ، وناقى محاضرات ، فلت في بداية الحديث أننى أسعدت أشد الأسعد لعدم تسجيلها .

أما حسن فتحي يركز على النوبة الغربية ، كأنها « **اللاتيك** » ثانية - وهو يرى الكاتبة مودعة ، حين تترك النوبة دون أن تسجل معانيها .. بكل ما يمكن من وسائل التسجيل **حسن بيكار** : محاولاً لتسجيل المناظر ونوبيلها التي تكون زخرفاً .. في بيت من دعيت أبيش .. وأمرأة يرداه أصفر - طبع شخصية بيكار وأسلوبه الواقعي .. المجرى من الحشو وكذلك من حقل الزير ، والنوبيين دى الرداء الأبيض في الطريق . ومن الرسوم الناجمة ليبيكار في الاستخلاص والإعانة في انتظار البوستة .. ترى فيها نوبيين على الشاطئ وخلفهم بيوت ورايحاً تلال سوداء - يبدو بيكار متعباً في الصنعة والتأليف .

الاستكشاف الأصلي الصغير ، الذي رأيته وهو يصمعه في الرحلة - أدركه ولا آسأه - أقل بوقتاً وبها ، وأكثر حساً وصفاً ..

من وحى النوبة

(للفتاة : حادبة سري)

كانت تحية طوال الرحلة قوية الملاحظة بشكل عجيب .. كاتب فلتت انظارها الى كل ما هو أصيل .. ولذلك أود أن أحسن اليها بالأ توضع على وسومها بالحروف اللاتينية فقط ويحسن أن نصف اليها نوبيتها العربية .

جاذبية سري : مصورة متفرقة .. ناقدة مقترحة محسلى الاحساسات والانكسارات الباهرة التي تطبع بها نفسها .. ولم احرف « جاذبية » في أي من أعمالها على هذه الصفة ويشمل هذا الغنى الذي رأيته في إنتاجها لغرض النوبة والطبقاتها بأعماها وميوها .

لوحنتها الريفية .. من وحى النوبة « .. حسناء بوبية في الليل .. نجوم لملا السماء .. كما يمكن أن تراها أو تتخيلها في الليلة الحالكه والتمز وليد ، فيلر - ومن كل الألوان التي تهيئ للوحة .. جو الاحتمال بالميد ، في الأرض والسماء والماء ، في كل السمات ، وجميع الامار ، جعلت من الرمزية القومية في فناء النوبة التي تتوسط الصورة حاملة الى الله طمرا عارية داخل الثوب .. كأنها تمثال في ثابوت شفاف .. العروى فوسه لا يفسر لفهضة ، بل فيه غفيرة وسياج . وهنا يبرز الغنى واضحا تمثل فيه جميع القوى التي تكون المورسج ، واشتركت في إبرازها .. أرض النوبة وما عليها من خطوط والأوان وفنون .. عروس النوبة « عروس النيل » التي يسفرها الماء حيثاً لفتياً .. حاملها معه خلف السد العالي .. الخير والرخاء .. نيلنا وكبرياء .

جمال كامل : مشهور برسومه بالريشة والصبر الشينى .. لم يتركه القلم طول الرحلة - رسم كل شخصيات الرحلة .. قدم لنا ثمت لوحات أهمها من وحى النوبة ، و « سافيه من أدندان »

حامد سعيد : نرى معه بالقلم الخط العاصل واللون الهامس .. ومحاولاته لتسجيل سمات الحدود ، الخلود في الطبيعة .. والنظود في ذاته .. ظاهرة ونكرة .

وفي محاولاته أن ينسجك الوسيلة والبساطة ، وإدراج النصبير الفني ومواده من الفلام والأوان .. ليترك في طيات الورق الانفعال بالرميزات .. كما تنتمي اليه انبير سفوفات الحس والابصار .

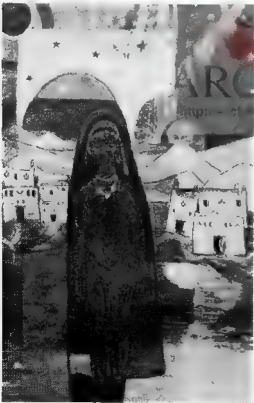
في الاجزاء الاربعة « دراسات للفرد على ابو سمل » تكدر نفس بأن يد الفنان قد لمست حس الرمن ، وانها تركت على الورق أحاسيس لادوة تعيد الشعور بالهظة المشتركة التي تهيمن على الرأى حين تله - من النظرة - نفس الأفكار والاحاسيس والمشاعر .

له يودع من طرف فله المذهب سيلا حادبة فيه نفسه .. وابتهااله .. اننى انبيل كيف يجب ان تعرض أعماله ، وأنظر الفرصة التي تمنح لذلك .. لسبب واحد .. هو أن تقوم في عرض الأعمال الفنية الفاصلة محاولة للوصول في فضاء واحدة .. بين سببالب وموجب .. ينشأ من تعادلهما ولقائهما مزيد ، من المعرفة بالمفسر البشر والمصور المعلن .

حامد ندا : يمتن من شيء .. أي شيء - أحش ما احتساء .. اذا عثر على هذا الشيء أن ينسأه .
 الوحدات الزخرفية في لوحاته « كلابشة والنوبة .. غريبة .. كأنه رأى كل ما رآه .. وأراد أن يضيف عندئذ خبره ، أو كأنه يأخذ الوحدة .. لا يستغنى بل ليتركها .. اذا كان ذلك من طبيعته .. فقد جمع في أخفاء النوبة في أعماله .. فالت لا تفرها من الصورة .. لأنه جردما - حتى أحلت وصفا غير وصفها - وانتشيت لغير أهلها .

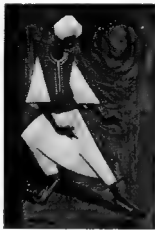
عجيب جودجي : بعد أن غلبت عليه شهرته في مناصب مقروسة في الى النقائى يبرز في معرض النوبة .. ماعراً في لمساته الهامسة بعرضاته والأوابه الماثية .

لم تدع له ظروف المكان ولا « لومان أن يقوم من أمام المنظر الذي يرسمه ، وهو مفتع أنه أعطاه حقه ، ولذلك تيسدو رسومه في أطرافها كبدائيات لأعمال غير منتهية ، غير أنه أعطى





(لعل : عبد الصي ابو العبي)



دراسات نوبية



فلترقب لوحته الجديدة - في مدخل الكونسلوار - لىرى
كف استطاع - شرح الخطوط بالالوان والعجائى فذهبتدى
-ه حقا ، ونفس روانه وأبعاده .
ولكى له صورة الرسن الساجتى فى معرض اسبوة
و التمايح - ديرا ماء ولا شيء يتلعه فى مصعور فى الفراغ .
لم شعب بسمة - فى صورة البحرة .

أما رسمة بالشم - اسود وابيض - هى لحاج المقياس
بناس بها غلغلا يسمى فيها على بر

عبد الفتى ابو العيى 2 من اقزاد اعضاء الرحلة انتاجا اعترف
فى اكر اعانه فى دراسات الجواش .. كستهدف خسفى
تصميمات للمرح باثوامه والابيرا والباله ومصرح المصراى
ومعها سيرا ، مرسا جدا ، على صرح المراكس .

وله غيرها دراسات سريعة والملة بالالوان المائية

يذكر له منظر الخطوة الجماسة لرقصة مع اطباى الطوص
المكون بواقعة بالدقوف مع خطوة رياضية .

ومدخل بيت وسلام تتضح فيها لسات فرشاة عارفة بأسرار
ولكنك الالوان المائية .

عبد القمى الطعاص : مصور ورسام بالجسر الشينى ..
انتظر كل يوم جمعة رسمة فى ملحق « الامرام » .

كان مفسوا بالجة الدعاية لهذا المعرض .. عرض خمس عشرة
لوحة ورسما . عبر فيها بتجاع من حركات الانطلاق والنشنى
فى الرقص النوبى .

اللب صورة رثية « ولم يتح لنا فرصة الاستمتاع بمواهبه
فى رسوم الرثية .

تاجى كامل : مثالا - تجد فى رسومه ما نفتقده فى رسمهم
المثالىين الآخرين .

ان الرسم عنده بحث فى الكتلة وتحديد لتسبها ومساهاها
.. تذكر له « نوبيات على شكل عمارى » .

وسطه الحب الوحيدة له .. اسال على شكل بيت ..
وبيت على شكل انسان .. دعوه للحاجة الى لاؤم العمارة
مع احتياجات الانسان الروحانية والمادية ، وهو المعنى السلى
لستعبده من معاخرة الاستلا حن فتى .

محيس شحاتة : عرض فى دراسات عملية كيفية الاستعداد
من الفن الشعبى النوبى فى التهيئة الفنية للاستقبال المدهوم
احد الانعاجات فى البحث الذى يحرى مداره اسرع واستخدم
الفنية .

رمسيس يونان : كان رمسيس يونان منذ ايام الدراسة
بكبة العزى الحيلة والدا - وكان يبلو من ملايح خطوطه
- فى الاشخاص - او الطبيعة الصامتة - انها خطوط دائرية
مطوعة - كان يحرق المكتسب من كتله وباهرته العاوى من لحيه
ويجرد الطبيعة من الوانها .. ويضع بدلا لما يجرده شيئا من
منده .

ولعل رمسيس يونان من القلائ الذين يصالون مظهر
التعبير من الابداد .. والاغاني .. والاوار .. وهو فى لوحه
الفريدة الوحيدة التى مرسها - من وحى النوبة - لا يصفو
بها بعيدا من ذاته .. انه يقضى فيها ايام الوحدة .. وأفاق
الفراغ .

وانا لا ينكى ان اضيق الى التجربة اعمال رمسيس لجد
الفضوش ائلى يكتفها .. ويؤدى هذا بنا للاشارة الى الرحلة التى
ولا معوم لها .. فأسلوبه فى انهاء الصورة اسلوب كلاسيكى
ليه كل اصول الصنعة الاكاديمية واسرارها .

صلاح طاهر : فى لوحته « انتظار البوسنة » يجده فى
تجميعاته الانسانية .. ويؤدى هذا بنا للاشارة الى الرحلة التى
يعر بها هذا الفنان اليوم بانتاجه الكبير .. وأنا اطلق عليها
مرحلة التجميع .. انه يجمع - بتشديد الجح - كل شيء ..
ويبحث عن الجموج فى السوق .. وبين الصجاج فى رسوم
النوبة .. لون جديد من هذا التجميع ، ولعل من الظواهر
الصادفة التى تدل على صدقه وانفعاله بالتجميع الاشتراكى
الجديد .. نزومه نحو التجميع .. وهو شعور بأن دعوه
المتجمع تدبر الى التجميع والتكتل .

صوبل هنرى : وانما هذا المثال الرسام ، الذى لم يقدم
الا رسوما ، اجدنى حائرا .. ان صوبل هنرى فنان لم يصل
بعد كثيرا من مفاكهه .. وما يقدمه فى رسوم مسير ان لا قدمه
لنا فى مثال او لوحة متخوة .. ان قطر الاحساس منسبده
ورواياه وابعاده .. يتيسر بالخطوط - وبالأبيض والأسود -
لم يحاول مد ذلك ان يعولها الى مجسم .. أو هذا ما اقلته .



حول معرض النوبة

بقلم: بدر الدين أبوغازي

ناجي كامل

من أحداث الموسم الفني التي كان لها دلالتها واهميتها، سلك الرحلة التي وجهتها وزارة الثقافة إلى النوبة، ودعب إليها جماعة من أهل الفن لزيارة تلك البلاد التي بات قدرا عليها أن تفي بامام ضرورة العمران والتقدم .

ومنذ ظهر مشروع السد العالي ، بدأ التفكير في المحافظة على آثار النوبة . . وكنا نرسل الكلمة نلوي الكلمة داعين إلى الاحتفاظ بمعبد « أبو سنبل » عملاق الفن إلى جانب السد العالي عملاق التعمير والعلم والصناعة ، وأخذت بعوث الآثار تفقد إلى النوبة اللحث في اتخاذ ما يمكن اتفاده من آثارها . . إلى أن جاء الوزير العنان ثروت عكاشة فنقل « قضية النوبة » من مجالها الإقليمي إلى المجال الدولي وتحرك في العالم نبض إنساني يحيط بهذه القرى الراقدة في أحضان الجبل انتظارا لموكبها الجنائزي تمضي به مياه النيل الذي كان تشييد حياتها إلى التقدر المحتوم .

وكم من مواعيد جنائزية مرت بحياة النوبة ، وبعثت في نفوس أهلها الحزن والشجن الدفين على





نمسا : حسين بيكار

على الشاطئ

(للفنان : عبد الفتى أبو العيسر)

قرية من دهيت



الأرض التي طالما جاهدوا الطبيعة والظروف من أجل بقائها .

ولكن هذه المواقف كان يصاحبها تشيد البحث الصادر من عقيدة هذه الأرض ..

فأقامة خزان أسوان ثم تعليته كانت نذيرا للنوبة ، ولكنها كانت بعثا لها واكتشافا لمعالمها ، ولقد عاشت هذه البلاد في المجهول حتى كان مشروع الخزان بدءا لاكتشافها ، ومرحلة لدراسات أثرية أظهرت معالم وأشياء لم تكن نعلم منها الا القليل وتدين علوم المصريات للخزان بهذه الدراسات التي شطت مع أقامته .

ومرة أخرى في تاريخ النوبة يتيج السسد العالي المجال لعملية مسح أثري ومسح ثقافي عام لهذه البقاع قبل أن تغيب ..

وما رحلة الفنانين الا خطوة هامة في موكب المسح الثقافي الذي يمضي عبر هذه البلاد ، ومعرض النوبة الذي أقيم في وكالة الغوري بالقاهرة ، وفي متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية هو ثمرة من ثمار هذه الرحلة . وقد أضيف الى معرض الإسكندرية أعمال الفنانين المرحوم ادهم وائل وشقيقه سيف وكانا قد أوفدا الى النوبة لتسجيل مظهرها منذ ثلاث سنوات .

أحمد عبد الوهاب



الطابع العام للمعرض يعكس انبهار الفنانين بملامح النوبة ، ويسجل تأثراتهم ببيوتها وسكانها ومعالم الطبيعة فيها ، ويقف أحيانا عند بعض ملامح حياتهم الاجتماعية . انه تسجيل سريع يقدر ما اتسعت له الرحلة بنفذ أحيانا الى الحياة الداخلية للأشياء وروح البلاد العميق ، ولكنه يقف في أغلب الأحيان عند معالم الحياة الخارجية وسطحها التصويري .

جمعت الرحلة ثلاثة أجيال من الفنانين التشكيليين يمثلون اتجاهات فنية مختلفة، ولكن نبضا مشتركا يربطهم هو حبهم لهذه الأرض وانبهارهم بها ، ومن أجل هذا تشابه عندهم موضوع العمل الفني وان اختلف أسلوب تناول .

من الملامح التي اتفعل أغلبهم بها عمارة النوبة في بساطتها وأصالتها النابعة من حياة الناس وحسهم البنائي والزخرفي الخاص ، وانعكس هذا الانفعال في لوحات صلاح طاهر الذي يعد من أغزر فناني الرحلة انتاجا . تناول الموضوع من حيث التكوين والألوان فبر من زوايا عدة عن تناسق التكوين، وعن وحدة العناصر ، وقدم من خلال الألوان التي يبرع في استخلاص طاقاتها التعبيرية وتناغمها تفسيرا تصويريا لبيوت النوبة ، وأخص من لوحاته « **معسكر في دهيت** »

وعالج **حسن بيكار** نفس الموضوع وتجلت حساسيته اللونية مع بقائه آمينا على لغته الزخرفية في لوحاته المائية « **بيوت** » وفي لوحة « **بيت من دهيت** » .

وتناول على الديدب كذلك الموضوع نفسه ، وقد بعد العهد برشته الرقيقة الى أن عاد اليها النشاط في رحلة النوبة ، ومن أعماله لوحته « **بيت نافر** » **المرسة** » حيث ساهمت الألوان الصفراء والزرقاء بدرجاتها اللونية التي استخدمها في التعبير عن روح الصفاء والاستقرار التي تشع من عمارة النوبة . على أن البيوت كالأشخاص لها حياتها الداخلية واشعاع روحها .. وهذا ما وفق المرحوم « ادهم وائل » في إبرازه في لوحة « **قرية نوبية** » .

هنا يرتفع الفنان بعمله الفني عن مستوى « **التسجيل** » ، وعن مستوى « **التأثير** » الى التقاط الحياة الداخلية للمباني .

فنحس حلم القرية وشجنها الدفين في السواحل يلتقي فيها الأزرق القائم والأصفر ويرتسم معسا لحننا من النغم الحزين يشيع في اللوحة ويتردد فيه انقياع موسيقى يتميز به كل عمل فني كبير .

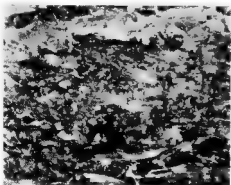


هبة من النوبة

(اللسان : عبد المي أبو العبيد)

في النوبة

لللسان : رمسيس يونان



وسجلت تحية حليم احساسها بالنوبة في لوحة « قرية نوبية » بأسلوبها التعبيري ، وفي بيوتها البيضاء لوحة من البقاع التي استوحاها رمسيس يونان في لوحته « من وحى النوبة » وهي اثره الوحيد من هذه الرحلة ..

غير ان تحية حليم تلتزم الأسلوب التشخيصي مع ما تدخله عليه من تجويز بينما يتجه رمسيس يونان الى « التجريد » وان لم يذهب الى « الجرد البحت » ، ففي استيحائه للنوبة ما زالت تلوح لمحات من بيوتها بين صخور وهضاب يهددها الزوال ولقد استطاع رمسيس يونان ان يحقق لمعلمه الفني الوحدة مع التجريد وان يمسك في الوانه القائمة الحنين والاحساس الشاعري والحياة الداخلية للاشياء ، والصراع مع الطبيعة وقسوة العيش .. واذا كانت بعض اللوحات التجريدية تتسم بالتفكك فان رمسيس يونان قد خلا من هذا العيب ، فقد طهر في عمله تماسك التكوين وتربطه واستحوذ تأثير العمارة النوبية على حامد سعيد فسجلها في لمحات سريعة ظهر فيها صفاء خطوطه واسلوبه الذي يميل الى ابراز الاستقرار والجلال مع اختصار العبارات التشكيلية الى اقصى الحدود التي تحقق هذا التأثير ، وقدم الى جانب هذا دراسات للنور في ابي سنبل ، وتصميم لشهادة تعبر عن انقاذ آثار النوبة بنفس اسلوبه التشكيلي .

وتناول حبيب جورجي ادواته الفنية فصور « قرية دهميت » وبعض مناظر النوبة بأسلوب اهاد الينا ترديد النغم القديم في لوحاته المائية التي طالما سجلت تمكنه في هذا المضمار .

وكانت العمارة النوبية هي المجال الذي اظهر فيه حسن فنتحي مقدرة التعبيرية كمصور فوتوغرافي ، فابرز اصالة التعبير المعماري عند اهل النوبة ، وان هذه العمارة التي تحيا في وجدانه ، والتي طالما قدم لنا روايتها ماكانت لتكشف أسرارها وروائعها مثلما كشفتها تلك الصور التي تعمقها ببصيرته اكثر مما رآها ببصره .

وتأكد تأثير هذه العمارة النوبية وزخارفها عند حامد ندا واحمد عبد الوهاب ، وجمال كامل وعبد المنعم القصاص ، وفي رسم احسان خليل حتى لتكاد الزخارف والمباني أن تكون العنصر الأساسي المؤثر في أعمال رحلة النوبة .

اما « حياة الناس » فما كان يتسع لها كثيرا هذا التسجيل السريع ، وان بدا جانب منها في



وجه من النوبة

(نساء للفنان : انور عبد المولى)

وهذا ايضا ما ارتقيه من النحات « صمويل هنرى » الذى اقتصر فى المعرض على دراسات تصويرية تميز فيها ببراعته ومقدرته التعبيرية .

واستوى الجانب البهيح من حياة النوبة عبد الفنى ابو العينين ، فسجل رقصاتها الشعبية ومناظرها بأسلوبه الزخرفى المشرق بجمال اللون . وكانت هذه التجمعات الراقصة هى ايضا من المشاهد التى استوحاها سيف وانلى وأخرج منها مجموعات التقت فيها براعة التكوين ومقدرته اللونية الفائقة . وهو ان مال الى الزخرف فى بعض اعماله فانه ينجح الى التجريد فى أعمال أخرى مثل « قرية نوبية » ويسجل بعض ملامح النوبة فى لوحة « معبد حثحور » و « معبد جرف حسين » .

على أن لكل فنان بقعة تستويهه ويجب فيها التجاوب الكامل مع نفسه حتى ليكاد يلمس فى

بعض الأعمال ، أخص منها ثلاث لوحات شاركت فى إبراز ناحية من حياة المجتمع النوبى هى « انتظار البوستة » للفنانين صلاح طاهر وحسين بيكار ، « قراءة الصحف فى النوبة » للفنان ادهم وانلى ، فى هذه اللوحات الثلاث تعبير عن أحاسيس تعيش فى المجهول تحت ظل هذا الجبل وتطلع الى النبا يخرج بها من عزلتها سواء جاء فى شكل رسالة أو عن طريق صحيفة . . هذا الارتقاب والتطلع يتخذ فى النوبة شكل مشاركة جماعية تخرج بالأفراد من وحدتهم ، فهم يقرءون معا ويتطلعون معا ، لا يعرفون هذه الوحدة الفردية التى يحرص عليها الغربى . .

الرسالة لشخص منهم هى لهم جميعا ، والصحيفة مشاع بينهم .

وقد أحسن صلاح طاهر التعبير عن هذا المعنى فى تجمعاته التى تنتظر السفينة القادمة ، وتناولها حسين بيكار فصور ضالة الأشخاص آراء الطبيعة الشاهقة التى تحتويهم ، وجعل للجبل الذى يحيطهم فى مؤخرة اللوحة معنى رمزيا يكمل الإحساس العام بحياة هؤلاء الناس الذين يعيشون فى المجهول .

أما الرسوم التعبيرية الثلاثة التى رسمها ادهم وانلى لموضوع « قراءة الصحف » لأنها تظهر رائج للتطلع نحو الحركة والحياة ، ولهايشة العالم الخارجى من خلال تجسيم الإحساس بالخير وكان عيون هؤلاء القراء تلتهم الأحداث وتتشر بها .

وقد ساهمت الألوان التى استخدمها والتعبير الذى أضفاه على الوجوه فى تأكيد هذا المعنى وإبرازه ونقل إحياء العمل الفنى الى المشاهد دون أن يخرج عن طاقات فن التصوير وحدوده .

أما ملامح الوجوه النوبية فقد سجلها احمد مبد الوهاب ، وتحية حليم ، وجاذبية سرى التى اتجهت ايضا الى تسجيل سريع لبعض مظاهر الحياة فى النوبة بعيد عن طريقتها الخاصة التى ظهرت فى لوحتها « من وحى النوبة » . وحيدا لو تناولت بأسلوبها الخاص بعض انعكاسات هذه الرحلة وأمدتنا بالمزيد .

وما زلت أنتظر من انور عبد المولى امعلا من النحت بضيغها الى تماثليه اللذين حاول أن يسجل فيهما ملامح من الوجوه النوبية .

أعماله نبضها الداخلي ويحس في كل شبر منها بأعماق الحياة التي تضطرب فيه . وتعتبر النوبة بالنسبة لناجى كامل وحى حياته كما كانت « تاهيتى » بالنسبة لجوجان، ومونمارتر بالنسبة لأوتريلو... .

لقد استطاع ناجى كامل ان يحس ثواب هذه الأرض وصخورها وملامح أهلها وبرزجها بالسوانه وتكويناته . ان العمارة والأشخاص في لوحاته يكاد يتحقق فيها التزاوج والامتزاج بين الإنسان والبناء كهذا التزاوج بين الإنسان والحيوان عند الاغريق .

وهو في تمثاله « النوبة » يعبر عن العمق والاستقرار وصلابة الجبال ، والشجن الحزين ولو اتبحت لهذا الفنان فرصة الإقامة في هذه الأرض لسجل أعماقها وروحها الخفى الذى لا تستطيع أن تملكه الا اذا عايشته وأمتزج بنفسك ، ولاستطاع ان يستكمل لاسلوبه معالمة النابعة من طبيعة تلك البلاد .

وما زال في غياهب نفس النوبة كوز من التعبير الفنى ينبئ ان توجه الجهود للتقريب - عنده - ، وهى

ايضا ملتقى تجارب تتطلب الى جانب التعبير التشكيلى دراسات للاستفادة من فنونها الشعبية كتلك الدراسات التى أجراها خميس شحاته وما استخلصه انور عبد المولى من زخارفها العاطفية .

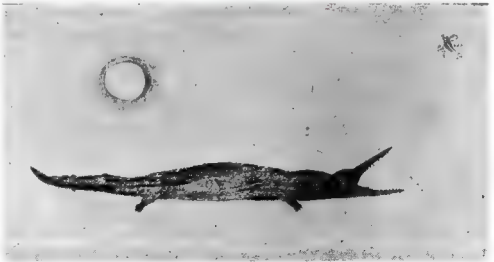
وهذه الطبيعة العاتية بجبالها والصحارى المحيطة بها وتخليها ، والمشاعر التى تنبض فى وجوه أهلها وأغانيهم .. كم هى في حاجة الى اديب تشكيلى يصور عمقها الدفين فى لوحات يرسمها بقلبه .

ان « رحلة النوبة » ينبغي ان تكون بدءا لطواف ثقافى يوجه الى أعماق تلك البلاد يسجلها فى الفنون التشكيلية وفى الأدب والموسيقى .

ونمار الرحلة الاولى ليست الا الانطباع المباشر للرؤية والمشاهدة ، ولكن حين تبدأ فى تصوير ما لم تدركه .. حين تشترك الخيلة والذكرى معا فى التعبير البنى وفى استخراج ما رسب فى الأعماق .. عندئذ تسرى من النوبة ملامح أخرى وسنعيش مع نبضات قلبها الذى سيظل يخفق فى أعماق النيل .

المساح والظلمة

(للفنان : سمير هري)





بقلم : فوزى العنتيل

العلاقة بين الإنسان والطيور

بدأت العلاقة بين الإنسان والطيور عندما بدأ يبحث عن الطعام ، فمضى يسرق أعشاش هذه الطيور ، ويصنع لها الفخاخ والأشراك كي يقبض عليها ويدبحها .

لم نشأت شرعية حماية الطيور ، فحرمت أخذ الذكر والأنثى في وقت واحد .

ولابد أن الشعوب البدائية الأولى قد أسأغت أكل بيض الطيور ، يدل على ذلك ما كان يحتويه طعامهم من قيمة غذائية عالية ، ولأن البيض لا يحتاج إلى أعداد أكثر من تحطيم القشرة ، وقد وجدت بقايا بيض النعام عند السكان القدماء في الصين وفي أفريقيا .

« أن الإنسان البدائي الذي لم يكن يعرف التألق في الحرس على أن يكون طامعاً طرّجاً ، كان يلتهم بثلث ما قد يكون مدخراً لديه من هذه الطيور . »

في إمكاننا أن نستنتج - مما عرفناه من نقوش الكهوف ، وما خلفته لنا المجتمعات الإنسانية القديمة - أن التصورات العقائدية لهذه المجتمعات قد ارتبطت بالمكونات الحية أكثر مما ارتبطت بالأجرام السماوية وتغيرات الفصول ، وظواهر الطقس .

لقد اتجهت اهتمامات الإنسان القديم أولاً إلى الحيوانات التي كان يقتنصها ، وقد ظل ذلك - على الأرجح - حتى وقت متأخر عندما بدأ الناس يولون أهمية للمطر والرعد ، وأطوار القمر ، وحركات الشمس ، كمؤثرات تتصل بحياتهم ، وبما يصيبهم من رغد .

وعندما ازداد نمو الغابات ، ووجد الإنسان نفسه مضطراً إلى أن يعيش على حواشيه ، وأن يسعى في البحث عن مصادر طعامه ، ثم عرف الزراعة - بعد ذلك - عندئذ أصبح واضحاً لدى هذا الإنسان أن رخاءه يعتمد على الطقس ، وعلى تغيرات الفصول .

وقد استطاع صيادو الطيور في العصر الحجري القديم ان يحصلوا عليها في غير موسم النقص ليضعوها في قدورهم، وكان ذلك يتم باستخدام العصي المفلوطة أحيانا ، ويقذف المحلاة - في برادة - أحيانا أخرى . ولما اخترع الإنسان « القوس » كن منى ذلك أنه قد وجد سلاحا أكثر فاعلية لتحقيق غرضه « (١) » .

ولقد استخدمت عظام الطيور كأدوات، واستخدمت أيضا كإنايب تمسك مواد الفنان القديم، واستخدمت أخيرا كنائى يصفر الناس عليه الحانهم . وقد اتخذت بعض الشعوب البدائية من قشور بيض النمام زجاجات، واستخدم بعض خزافي الحضارات القديمة عظام الطير في طبع النماذج التي يريدونها على أدواتهم .

اما المعتقدات الشعبية حول الطيور فانها تضرب كذلك بجذور قديمة ، وتدور في مجالات متعددة وقد حظى بعض الطيور باهتمامات بالغة في التراث الشعبي الانساني ، وخير مثال لذلك هو (الفراب) فلا يكاد تراث أمة يخلو من اشارات حوله ، وأكثر العقائد الشعبية شيوعا بالنسبة للفراب أنه طائر مشنوم ، نجد ذلك في الفولكلور الأوربي ، وفي الفولكلور الانساني بعمامة ، غير أنه مثل أنواع أخرى من الطيور كالكوكو The Cuckoo يجمع بين الخصائص المتضادة أو المتقابلة ، بين الخير والشر في آن .

٢ (التناقض) حول الفراب

ان تفسير هذا التناقض بالنسبة لبعض الطيور يعود الى الأسلوب الذي تميز به التفكير البدائي فان البدائيين رأوا ان القوى الخارقة وكأنها هي مكلفة بأن تعبر عن نفسها تعبيراً مزدوجاً، فهي مرة رحيمة ، ودارة منتقمة ، ومن ثم فان الطيور المرتبطة بهذه العقائد تعمل خاصية التنبؤ بالخير والشر، فهي تارة تمنح السعادة ، وطورا تجلب البلاء .

وقد امكن تعقب التناقض حول الفراب في التراث الشعبي - تاريخيا - فوجد ان هذا التناقض يجيء من خطين مختلفين في التراث الشعبي هما : الوثنية ، والمسيحية .

اما التفسير النهائي فيبدو أنه يكمن في اتجاه الانسان الى أنه كان يرهب بعض الأشياء ، ومن ثم

فانه يعزو اليها قوى خارقة ، وانه - أيضا - يعيل الى تصور أو تخيل ملامح أو صفات غير مادية في التناقض ، وهو في نفس الوقت يجد أن دلالتها يمكن أن تتغير الى نقيضها وهو التشاؤم ، تماما كالاعتقاد بأن اغفال بعض التفاصيل الصغيرة في القوس السحرية قد يبطل تأثيرها .

لقد كان الناس في أيرلندا - في نهاية القرن السابع عشر - يعتقدون بأن الفراب - الذي في أجنحته رياض - اذا طار يمينا وهو ينطق في نفس الوقت ، فان ذلك يعني نبوءة مؤكدة بالحفظ السعيد لأي شخص .

ومما يوضح هذا التناقض الأغنية الأوربية القديمة التي تقول :

« اذا رايت فرابا واحدا فان ذلك دليل على الحظ السعيد، لكن دؤبة غرابين نذير بلية من غير شك ، أما ان تقابل ثلاثة ، فذلك يعني أنك تقابل الشيطان » .

لقد أصبح الفراب مألوفاً لقراء الأدب الانجليزي وهو يوصف بأنه طائر الموت ، ففي (سكبت) نجد أن نعيم الفراب كان نذير القضاء بالنسبة (لمتكبان) ، وشبيه بذلك ما نجده في مواطن أخرى من (شكسبير) مثل (الملك جون) و (يوليوس قيصر) ، أما التخييل في افتراض ان الفراب نذير بالموت واليوار فقد جاء من ملاحظة اجتماعها حيث تترقد جثث القتلى في المعارك ثم عبر منها الى الاعتقاد بأن الفراب لا يطير فوق المنازل الموبوءة فحسب - كما جاء (عطيل) - بل انه على حد تعبير (مارلو) ينفض العدوى من جناحه المعتم .

والاعتقاد بأن نعيم الفراب انما هو نذير بالموت اعتقاد شائع في كل أرجاء أوروبا وفي أنحاء مختلفة من أفريقيا وآسيا .

ان الصورة التي يظهرها الفراب في التراث الوثني، أو بتعبير آخر (التراث غير المسيحي) تؤدي وجهة النظر التي تقول بأنه في الأزمنة المبكرة كان العاملان المسيطران على العقائد الشعبية هما : الاحترام ، والخوف .

وفي التراث الدانمركي يعني ظهور الفراب نبوءة هي أن الموت قد جاء لرأي الكنيسة . ولدينا مثال غريب آخر لتبدل الفولكلور بالنسبة لتطور المعتقدات حول الفراب - وبعض الطيور المشابهة لها - من

أنها تلتقط أمين ضحاياها ، وهذا الأثر الذي جاء ذكره في (كتاب الأمثال) وكذلك عند (أرستوفان) ينهض على ملاحظات دقيقة . وعلى العكس من ذلك ما يعتقد الناس في (ويلز) من أن فاقدى البصر الذين ياملون الغربان بشغفة سوف يستعيدون القدرة على الإبصار مرة أخرى .

وفي تشيكوسلوفاكيا يعتقد بأن أكل قلوب ثلاثة غربان مسحوقة يعطي مناعة ضد القتل ، وبأن أكل قلوب الغربان يساعد أصحابه على اكتساب ما لدى الغربان من قدرة على الرؤية .

وفي التراث الشعبي العربي نجد الاعتقاد بأنه :

« إذا طلق منقار الغربان على إنسان حفظ من العين - وإن كبد الغربان تلذّب الغشاوة اختلافاً ، ورمارة الغربان إذا طلى بها إنسان مسحور بطل عنه السحر » (1)

ومن ناحية أخرى يقول القزويني أن الغربان « يجتمع على الحيوانات الكبار كالجمال ، والفرس ، وكذا الأدمى ، ويقصد تلعب فيها » (2)

والدميري يروي أيضاً من ابن الهيثم ما يقال من أن الغربان يبصر من تحت الأرض بقدر متقار ، وقد دعاه ذلك إلى التعقيب على تسمية المصروب للغراب (بالأعور) فيقول :

« وهم يعرفون أنه صانع العين حاد البصر ، وقال الجاحظ إنما سموه بالأعور تفاؤلاً بالسلامة منه ، كما سموا البقرة بالمعارة » (3)

لقد ازدهرت الأساطير بعيدة من الأمثلة حول الترابط بين الغربان ، وبين فقد إحدى العينين ، وكذلك بين الحرف السحرية ، وربما كانت عادة الغربان أكل الأعين نتيجة لهذا الترابط ، وكذلك المادة التي نجدها عند الحدادين من وضع ضمادة على إحدى العينين لحفظها من الشرر المتطاير - أثناء قيام الحداد بعمله - تحمل في الضالاب تأثيرات مما سبق ذكره .

● التكهن بالمستقبل :

ويستند تمييد التكررة إلى مجالات أبعد من ذلك ، فالمعتقدات الشعبية تؤمن بقدرة الغربان على التنبؤ

(1) الدميري : حياة الحيوان الكبرى ج ٢ .
(2) القزويني : عجائب المخلوقات .

(3) « في أريف المصري لا تزال عادة الناس من ترديد هذه الكلمة « أعور » يصيحون بها على الغربان ، كي يطير مبتعداً عن صفير الفراع ، أو الحب ، أو ما يشبه ذلك » .

بالحوادث خبرها وشربها ، وكراهية الغربان ترتبط بتلك القدرة التي يمتلكها للتكهن بالمستقبل . وفي الأزمنة القديمة كان الناس في (أيرلندا) يستطيعون التنبؤ بالحوادث المقبلة عن طريق ملاحظة نداء الغربان . ومما هو يصاد ذلك ما يعتقد العرب

من أن صياح الغراب مرمين شر ، أما إذا صاح ثلاث مرات لهر جبر على قدر حد الحروف (1)

ونجد في التراث الشعبي العربي كثيراً من الأسباب المختلفة التي دعت إلى كراهية الغربان ، إلى حد أن الاشتقاق اللغوي ، والأطلاق لبعض أنواعه قد تأثر بهذه العقائد ، يقول الدميري :

« .. والغرب تنشام بالغراب ، ولذا اشتقا من اسمه الغربة ، والافتراب ، والغريب . وغراب البين الأبقع ، قال الجوهري : هو الذي فيه سواد وبهاض ، وقال صاحب المعالسة سمى غراب البين لأنه يأن من نوح لياليه بخبر الأرض ، فترك أمره ، ووقع على جيفة ... »

وإنما قيل لكل غراب ، غراب البين لأنه يسقط في منقار الناس إذا ساروا منها وبأنوا عنها ، وعلى الرغم من أن التراث الشعبي العربي قد تتبع خواص الغربان ، وعرف طباعه ، ومنها (الحبلر للشعبيد) إلا أنهم أوغلوا في مسامرة العقائد الشعبية كما نجد عند الدميري وغيره .

قال المقدسي في

(كشف الأسرار في حكم الطيور والأعزاء)

في صفة غراب البين ، هو غراب أسود ينوح نوح الحزين المصاب ، وينق بين الخلل والأصحاب ، إذا رأى شئلاً مجتمعاً اقترب بشتاته ، وإن شاهد ربمسا عامراً يشرب غرابه ودروس غرضاته ، يعرف التائل والسكن بغراب الدور والسكن ، ويعطد الأكل لصة الأكل ، ويشير الراحل بقرب الراحل ، ينق بصوت فيه تعزين كما يصيح اللان بالتلاين .

ونعرف أن ابن عباس كان إذا نصب الغراب يقول:
« اللهم لا طير إلا طيرك ، ولا خير إلا خيرك ، ولا إله غيرك »

ونجد تعليلاً آخر لكراهية العرب للغراب :

« ... وإنما كان الغربان هو المقدم عندهم في باب الشؤم لأنه لما كان أسود ، ولونه مختلفاً إن كان أبقع ، ولم يكن على ألبهم شيء أشد من الغراب ، وكان حديث البصر يصاف من عينيه كما يخاف من عين العيان قدموه في باب الشؤم » (1)

(1) الدميري حياة الحيوان الكبرى

(2) الدميري « حياة الحيوان الكبرى » .

ثم يسوق الميرى هذه القصة تأييدا لما سبق فيقول :

« قال ابراهيم الفرج الماعلى بن زكريا في كتاب « **النجيس والنجس** » كما يجلس في حفرة القناسى ابنى الحسن ، فيشأ على العادى فجلسا عند بابيه . واذا ابراهيم جالس كانت له حاجة اد وقع **غراب** على نخله في الدار ، فصرخ ثم طار ، فقال ابراهيم : ان هذا **الغراب** يقول : ان صاحب هذه الدار يموت بعد سبعة ايام » .

وتنتهى القصة بموت القاضى في اليوم السابع وهناك ايضا القصة المشهورة عن امية بن ابي الصلت الذى فسر نعيم **الغراب** اثناء تناوله كاسا للشراب بأنه - اى امية - سيموت من هذه الكاس ، وقال لجلسائه :

ان **الغراب** يقول : ان امارة ذلك انه - اى **الغراب** - يلعب الى كوم فيبنتل مغلا لهيوت .

وقد تم ذلك ، كما تقول الرواية .

ويمكن أن نضيف الى كراهية العرب للغراب ما اجتمع فيه من صفات لم نروضهم ، يوضح بعضها قول القزويني :

قال خلف الأحمر : رايت فرخ الغراب ظم ار سورة اتجبع منه ولا اسمع ، ولا اتذر ولا اتنم مع ظم الناس ، يتسخر بدن ، وطول متعار ، وقصر جاح اسرطاجين الرويح .

ومما يرتبط بما قلنا عن مقدرة **الغراب** على التكن بالمستقبل تلك العقيدة التي نجدها في بعض الاقطار عندما تعد الفتاة التي لم تتزوج الى الخروج في صباح عيد (**تظهر المزدراء**) - الثاني أو الثالث من فبراير - ، ثم تقذف في سرعة بثلاثة اشياء متتابعة على راسي احد الغربان ، أما هذه الاشياء فهي : حجر ، وعظمة ، وقطعة من الفحم النباتى Turf ، ثم ترصد حركة **الغراب** ، فاذا طار ناحية البحر ، فانها تتوقع أن زوج المستقبل سيجهى اليها عبر البحر ، أما اذا حط الغراب على منزل ، أو عسلى مزوعة ، فان ذلك يعنى انها ستتزوج رجلا من هذه العائلة التي تسكن المنزل ، أو تمتلك المزوعة ، لكن اذا ظل **الغراب** في مكانه ، فعليا أن تقع بنصيبها المقسوم لأنها ستظل عانسا .

الغراب والطوفان

ما زلت اذكر احدى الألعاب الشعبية التي كان يقوم بها الصغار يمثلون فيها دجاجة يحتفى بها

اغراخها من خلفها ، ومن امامها (**غراب**) يحاورها كي يضطف هذه الاغراخ ، وهو يشند اغنية شعبية ، اعتقد انها مألوفة في الريف المصرى ، كان مطلع هذه الاغنية :

« انا الشراب النوحى ، النوحى ، اغطف واروح على سطحي » .

والتفسير الذى ارجحه الآن هو ان (**الشراب النوحى**) نسبة الى **نوح** ، وان الدواكر الشعبية ظلت محتفلة بملاقة **الغراب** بقصة الطوفان ، ولقد اوردنا ما وردته بعض المصادر العربية في تلميسل تسمية **الغراب بغراب الين** ، لانه (**بان**) عن **نوح** .

ان التعليقات التوراتية للطوفان ، وكذلك اشاراتها المتعلقة بارسال **الغراب** للبحث عن اليابسة - في رأى الباحثين - مستمدة من الاساطير البابلية . وهم يرون كذلك انه يشأ تقول احدى الاساطير الاكادية ان البحث عن اليابسة قد اشترك فيه ثلاثة من الطيور ، هي : الحمامة وعصفور الجنة ، و**الغراب** فانه طبقا لسفر (التكوين) - الذى يستقى من مصدريين - نجد ان **الغراب** قد ذهب اول ليجى وبنا عن اليابسة غير أنه لم يرجع ، وعندئذ بعث (**نوح**) بالحمامة التي اطلقت ثلاث مرات ، ثم وجدت اليابسة في رحلتها الثالثة .

وفي احدى الاساطير البابلية المبكرة عن الطوفان تقول احدى روايات هذه الاسطورة ، بان الطيور التي ذهبت للبحث عن اليابسة قد عادت وفي أرجلها وحل ، أما ما نجده بالنسبة (لفصن الزيتون) الذى عادت به الحمامة ، فيبدو انه تبسديل في تلك التفاصيل .

ومن الاشياء التي ينبغي ملاحظتها أن الغربان تمتلك قوى غريبة بين الشعوب السامية ، فالحكايات الارامية تخبرنا بان الشياطين عندما طردت اتخذت شكل الغربان ، وأن الارواح الشريرة تهاجم القديسين متخذة شكل الغربان السوداء النجسة . وقد عرضنا لبعض المعتقدات العربية بالنسبة لل**غراب** .

الغراب والأشباح

ان ارتباط الغراب بفكرة الموت في المقائد الشعبية قد أضفى عليه صفة أخرى ، وهي اتصاله بمسا يتعلق بالارواح والأشباح ، من ذلك ما قيل من أن

التراث المسيحي في مخالفته للتراث الوثني بالنسبة للمعتقدات حول الطيور التي كانت تعتبر مشنومة، والطيور التي كانت تعتبر - أحيانا - شريرة .

ولعل هذا يفسر لنا كيف أن (شكسبير) بموافقة تراث عصره لم يجد صعوبة في أن يجعل من **الغراب** الذي رأيناه رمزا للشر في بعض مسرحياته - مثلا للخير في بعض المسرحيات الأخرى .

٢ قابيل وهابيل

إن قصة قابيل وهابيل أو قصة (الشر) التي وردت في القرآن الكريم ، والتي يلعب **الغراب** فيها دورا هاما ، قد كانت مجالا لتعليقات طويلة من المفسرين ، (فاطرطبي) يحدثنا بأن قابيل لما رأى أنه قد تقبل قربان أخيه دون قربانه ، سولت له نفسه قتل أخيه ...

٥ .. فجعل كيف يقتله ، فجاء ابليس بظلي - أو بغيران غير مذموم فجعل يشد رأسه بين حجرين ، ليقبض به قابيل ففعل ... ولما قتله لدم ، فقدم بيكي عند رأسه الذئبل غرابان فامسلا ، فقتل أحدهما الآخر ، لم حفر له حفرة فدفننه ، فجعل القاتل يأبىه كذلك .

هناك تصحیح أكثر لما قطعه الغراب ، هو أنه

بعث الأرض على لعمه (الله) ليخفيه إلى وقت الحاجة اليه، لأنه من عادة الغراب فعل ذلك ، فنتبه قابيل بذلك إلى موادة أخيه (١) .

هذا ، وليس هناك تغيير في جزئيات القصة في آراء المفسرين الآخرين (٢) - في حدود ما أعلم - وربما كانت الزيادة الوحيدة هي تعليل (الالوسي) لاختيار الغراب (٣) :

٥ ... قيل ، والتمكة في كونه البعوث دون غيره من الحيوان ، كونه يتشامم به في الفراق والانفراق ، ولذلك مناسب لهذه القصة ، وقال بعضهم : أنه كان ملكا ظهر في صورة الغراب .

(١) القزطبي : الجامع لأحكام القرآن ، تفسير سورة المائدة ١٣٢ - ١٤٢ ، ج٤ ط دار الكتب سنة ١٩٢٨ م .

(٢) الطبري : جامع البيان من ١١٩ - ١٢٨ ، وانظروا : السبكي : تفسير غرائب القرآن من ١١١ - ١٢١ ، ط ١ ، الطبعة الأميرية بولاق سنة ١٢٢٥ هـ .

(٣) الالوسي : روح المعاني من ٢٨٦ - ٢٩٠ ط ١ - بولاق سنة ١٣٠١ هـ .

الملك (ارثر) كان يقوم برحلته المفضلة للصيد (ويلز) وفي (كورن وال) متكررا في هيئة غراب . وتبعنا لهذا الاعتقاد ، فقد اعتبر - في تلك المناطق - بأن قتل واحد من الغربان يجلب سوء الحظ ، وقد تطور هذا الاعتقاد في أماكن أخرى ، فأصبح ممن يقتل غرابا ، فاته سيموت عاجلا .

وفي السويد يعتبر التراث الشعبي الغربان بأنها في الحقيقة أشباح قتلى من الناس الذين لم يقدر لهم أن يدفنوا في ظل الطقوس المسيحية .

وهذا الاعتقاد يحمل معه الاستنتاج الذي نستطيع رده إلى أول نشأته ، وهو التوفير الذي كان يحاط به **بالغراب** في المعتقدات الوثنية .

ولهذه المعتقدات الشعبية الألمانية إلى أبعد من ذلك ، وهو أن الغربان كانت في الأصل أدوا حاطت عليها اللعنة ، أو أنها كانت خيولا للساحرات ، ثم صارت غرابا بعد ذلك .

وفي روسيا كان يظن بأن روح الساحرة تتخذ شكل غراب .

وفي بعض الحكايات الشعبية يظهر الشيطان في هيئة غراب ، وفي بعض الأحيان يراد بجربق كزازم ويقال أن بعض هذه الغربان تقوم المهمة برسول (ابليس) .

٢ رسول الآلهة

إننا سنجد أنفسنا قد عدنا مرة أخرى نحو فكرة (التناقلي) ، أو التقابل في التراث الشعبي الإنساني حول **الغراب** ، وفي العهد القديم نجد في أكثر من موضع ، وفي صور مختلفة ، فهو رمز للخراب في سفر (أشعيا) ، وهو طائر نجس في سفر (اللاويين) وقد رأيناه في سفر (التكوين) رسولا لنوح .

وهناك اعتقاد بأن **الغراب** رسول الآلهة ، أو أنه يمثل الروح الظاهرة ، ومهما يكن من أمر فقد ألهمت اشارات التوراة إلى الغراب الذي يقدم العيون طائفة من حكايات (الخوارق Legend) التي تدور حول **الغراب** الذي يقدم الفؤاد لكثير من القديسين .

إن **الغراب** عندما يصبح (موضوعا) لتقديم المساعدة ، إنما ينبثق - كما ذكرنا من قبل - من

جرت هذه العبارة مجرى الحكمة عندهم، فيقولون: **(لقد أخبر بها الغراب)** ، كما أننا نجد في الأساطير الكلتية أن **الغراب** يقوم بمهمة حمل الرسائل إلى الأعداء ، وإن كنا نجد عكس ذلك في أساطير (التبت) فالغراب عندهم هو رسول **(القوة العليا)** ، وفي تشيكوسلوفاكيا يقال للصفار : إن الصربان تجلب الأطفال ، ومرد هذا إلى العقيدة التي تقول : أن أرواح الأطفال إنما هي هبة من الغربان .

٢٤ الغراب والحرب

في المعتقدات الدانمركية القديمة كان **الغراب** ينهض كتنبئ في مواكب النصر ، وكانت الطريقة التي يخبر بها عن الهزيمة القادمة عندما يحنى رأسه ويرى جناحيه .

وأننا لنجد أن وليم (الفاتح) كان يرسم على بعض النقوش تحت شعار **غراب** . وهناك اعتقاد بأن في لندن **Tower Hill** رأس **غراب** مدفون كي يحفظ لندن من الغزو . ونجد في الأساطير الكلتية أن القوى الخارقة ، وأحيانا الرجال ، يبدلون أنفسهم إلى غراب ، وأن الآلهة والحرب كانا بينهما **(بادب كانا)** ، ومنعها **(غراب المعركة)** ، وقد ظهرت للبطل الأيرلندي المشهور **(كوتلن Cuchulainn)**

٢٥ الغراب واللغة الإنسانية

ويرتبط بوظيفة **الغراب** كرَسُول ، قدرته على الكلام ، أو الفهم للغة الإنسانية ، كما أن بعض الناس لديهم القدرة على فهم حديث **الغراب** . ونحن نعلم أن سليمان كان يعرف منطق الطير ، وفي سيبيريا عندما يزعم الساحر على إحدى الأرواح كي يتحدث، فإنها تتحدث بلغتها الخاصة إلا أن تكون هذه الأرواح روح ذئب أو ثعلب أو غراب ، فإنها في هذه الحالة تتحدث باللغة الإنسانية ، لأن هذه الثلاثة تملك المنطق البشري .

والأسقف الذي يفهم لغة **الغراب** جاء في إحدى الحكايات الشعبية من (آيسلاند) وفي حكاية (جون المخلص) الألمانية ، نجد أن (جون) الذي يفهم لغة الغربان .

إن المعتقدات الشعبية حول **الغراب** (كرَسُول) تمتد إلى مجالات أخرى ، منها أنه يتصرف أحيانا كدليل أو كمرشد يقود الناس إلى المدن ، وأحيانا إلى السماوات ، وقد قادت الغربان الاسكندر إلى معبد (آمون جويت) .

وفي (سيلان) يحمل الملاحون في سفنهم الطيور، ثم يطلقونها ، ويتبعونها كي تهديهم إلى اليابسة ، وتوجد اشارات لهذه الممارسة في المصادر الهندية في القرن الخامس ق.م . وقد استخدم الفكرة الشماليون الغربان بهذه الطريقة لاكتشاف (آيسلاند) ويقال أيضا : إن امبراطور اليابان قد استمد العون من الآلهة الشمس ، ومن **الغراب** في قيادة جيشه .

والدميري في حياة الحيوان يحدثنا بهذه القصة الغريبة التي نقلها القزويني عن أبي حامد الأندلسي :

« أن على البحر الأسود من ناحية الأندلس كنيسة من الصخر متقورة في الجبل ، عليها قبة عظيمة ، وعلى القبة غراب لا يبرح ، وفي مقابل القبة مسجد يزوره الناس ، يقولون إن الدعاء فيه مستجاب ، وله شرط على المسيحيين ضيافة من يزور ذلك المسجد من المسلمين ، فإذا قدم زائر أدخل **الغراب** رأسه في روزنة على تلك القبة وصاح صيحة ، وإذا قدم الثاني صاح صيحتين وهكذا .. كلما وصل زوار صاح على مقدمه ، فتخرج الرهبان الطعام يكمل الزائر ، وتعرف تلك الكنيسة بكنيسة الغراب ، وضم القسيسون كنيستهم ما يعرف برون غرابا على تلك القبة ، ولا يسمون من أين يأكل أو يشرب .

وهناك اعتقاد شائع في أجزاء كثيرة من نصف الكرة الشمالي حول **الغراب** الحكيم الذي يقسم بخدمة البشرية ، ويتصرف كوسيط ، أو كمبرع بين الآلهة والناس .

إن الباحثين يرون أن التصاق **الغراب** بالآلهة يوحى بأن **الغراب** نفسه كان أحد الآلهة .

ومما يمت بسبب إلى ما ذكر بالنسبة ل**الغراب** كمرشد أو رسول ما نجده في التراث الأفريقي من أنه كان يقوم بمهمة نقل الأخبار ، فهناك غرابي (أودن) Odinn وكانا يطيران كل صباح ، فيجويان أنحاء المعمورة بحثا عن الأخبار، ثم يعودان فيجثمان على كتفيه ، ويهتمان له بما عرفاه . وهناك أيضا **الغراب** الذي كان يجلب الأخبار لأبولو ، والذي عرفه بخيانة كورونيس .

والأيرلنديون يتحدثون عن معرفة **الغراب** ورويته كل شيء ، ويعتقدون بأنه يقول الحقيقة حتى لقد

« يسمع بعض الصدفة حديثا يجري بين ثلاثة منها » وبذلك يستطيع أن يتجنب ثلاثة من المخاطر التي كانت في طريقه » (1)

ونجد نظير هذه الأسطورة في الهند في قصة (راما ولكسمان) ، نجد قصة الرجل الذي تعلم طريقة شفاء ابنة (الخان) لأنه سمع صدفة محادثة كانت تجري بين غوايين .

وفي كتاب (عجائب الهند) نجد هذه القصة ، وملخصها أن بعض التجار من أهل مسيراف أراد الخروج إلى (سوبارة) بطريق البر ، ومعه دليل هندي ، وفي الطريق جلسا بجانب يستأثر ياكلان شيئا ، وفي جملة أرز ،

« فسمع غراب ، فقال الهندي للسيراف : اصرف ما يقول الغراب ... قال لا ، قال ، يقول : لا بد أن أكل من هذا الأر الذي اكتسبه » قال : فعبثت من قوله ، لا كنا قد اكلناه جميعه حتى لم يبق منه شيء ، لم نهضنا واخذنا نمشي ، فما سرنا لرسخين حتى لتقينا خمسة أنفس أو ستة من الهند ، فلما رأهم الهندي اضطرب ، وقال : (على أن) أقاتل هؤلاء ، قلت ولم .. قال : لأن بيني وبينهم عداوة فلما اكلتني بما أراد جردوا حناجرهم ، واحتسروا طييسه لقتله ، ودفقوا بطنه حتى خرج ما فيه ، ووقع على من الزرع ما لا يمكن معه المشي ، فسقطت كاليابت العقل .. ومضوا ، وتركوني ، فما بعدوا حتى سقط غرابي - لإشك في أنه ذلك الغراب - فنبه ليلقت الآيد الذي خرج من جوفه » (2)

والفرق واضح في هذه القصة عما نحن بصدده ، وإنما ذكرناها لطرافتها .

٢٤ الغراب في الأساطير

تقول إحدى أساطير أمريكا الشمالية بأنه كان هناك ملك يمتلك الشمس ، فلما عرف الغراب ذلك قرر هيبته ، وسحر نفسه إلى ابنة رفيعة ، وسقط في البئر ، وكانت كبرى بنات هذا الملك تعتاد أن تجلب الماء من هذه البئر ، فلما ذهبت لتمتع ، تحول الغراب إلى ثمرة (توت) فالتهمتها ابنة الملك ، وكانت النتيجة أنها حملت ، ثم وضعت طفلا أخذ ينمو بصورة خارقة ، وفي نهاية الأسطورة نجد أن الفلام

Grimm's Fairy Tales (Kinder und Hausmärchen)

(1)

(2) عجائب الهند : ليرداد بن شهرار الناصفاه ، ونظر الدراسة الرامة لهذا الكتاب وغيره من كتب العجائب في حديث المستبداد القديم » للدكتور حسين فوزي .

قد كبر ، واستطاع أن يمتلك الصندوق الذي كان يحوى على الشمس ، فلما فتحه هربت الشمس .

وفي رواية أخرى لهذه الأسطورة ، أن صلفاء ابتلعت إحدى أوراق الشجر عندما كانت تشرب من أحد الجداول ، وأن الطفل الخارق الذي حملت به قد فتح الصندوق الذي كانت القبيلة تحتفظ فيه بالشمس والقمر ، ثم قذف بهما إلى السماء ، ولكي يهرب من انتقام القبيلة بدل نفسه إلى غراب ، والفرق بين الروايتين يجرى من التغيير في ترتيب عناصر الحكاية .

ويعتقد الباحثون بأن هنالك أدلة قوية تؤكد أن الحكايات الكلتية ، والحكايات التي جاءت من أمريكا الشمالية ، ليست إلا روايات للقصة التي انتقلت إلى نصف الكرة الشمالي ، ويؤكدون كذلك أن هذه القصة قد ازدهرت أولا في سيبيريا في أسطورة ممالة لتلك التي ذكرناها آنفا من الطفل الذي جاء نتيجة لابتناع أمه لورقة الشجر ، والتي لم تكن إلا الغراب .

أما أقيم الأساطير وأكثرها انتشارا فهي التي تقول بأن الغراب كان في وقت ما أبيض ثم تحول إلى اللون الأسود بسبب شقائه ، لقد كان ذلك عقوبة له عندما بعث به نوح ، فترك ما هو بسبيله ، وأكل من جيفة وجددها ، فحلت عليه اللعنة بتغيير ريشه إلى اللون الأسود ، وفي التراث الشعبي المصري شيء من قبيل ذلك نجده في قصة الطوفان ، وهو أن الغراب لما عاد إلى نوح ، وأخبره بأنه لم يجد الباسية غضب نوح فدعا عليه بأن يسود لونه ، وتقول القصة بأن نوحا كان في يده عقود من العنب الأبيض فأسود العنب من غضب نوح ، وتذكر هذه الجرية كتعليل لوجود العنب الأسود ...

هذا وقد تمزجت أسطورة الفسراب الأبيض في التراث المسيحي بما قيل من أن الطفل المقدس قد لعن الفريان ، لأنها لوثت الماء الذي كان على وشك أن يشرب منه .

۵۱ فی الترانے الشعبی العربی

لقد أشربنا منذ حين إلى العلاقة اللغوية وأرباطها
بالمعتقدات الشعبية في التراث العربي ، فإذا تقصينا
هذه العلاقة نجد أن ابن منظور (١) يقول :

ويقول عن الغراب :

هو الطائر الأسود

ويذكر حديث عائشة ، لما نزل قوله تعالى :

« ولبشرين بشهريهن علي جبريهن » ، فاصبحن علي وموسى
الغربان ، شبهت الضرع في سوادها بالغربان جمع غرباب ..
والغربان الفاس حدها ، واقربة العرب سودالهم ، شبهوا بالاقربة
في لونهم (٢) .

والغرب ، الصين لياغه ، والغراب : الرد لذلك .

واسم الغراب - كما يقول العمري - من الاسماء المشتركة
 يقع على الثلج ، وعلى الصخرة من الشعر ، وعلى الحول ،
 وعلى رأس الثور ، وعلى الغراب نفسه .

وقد تتبع العرب صفاته وخصائصه مما يعكس معتقداتهم نحوه ، فتمتوه بجلدة البصر ، ولسدة الحذر ، وبالزمو ، وصفاء العيش ، وإذا نمتوا أنسا بالخصب قالوا :

وشع في أرض لا يطير فراها .

ويقولون :

شام من غراب ، واقف من غراب .

ويَقُولُونَ :

نار خراب قلان اذا شاب واسه .

ويذكر الدميري كنى الخراب ، ومنها :

أبو حاتم ، وأبو حنبل ، وأبو زيدان ، وأبو الشؤم ، وأبو
المرغال .

ويعلل لهذه التسمية الأخيرة بآيات من الشعر مؤداها أن الغراب قد حصد النطاة، وأراد أن يقلدها في مشيتها :

١ فاعل مشبته واحدا مشربا

فلذلك سموا أبا الم قال :

(١) ابن منظور: لسان العرب ص ١٣٠ وما بعدها ط بولاق ١٢٠٠ هـ.

(٢) من أحرمة العرب في الجاهلية ، عترة ، وخفاف بن ثدبة النسلي ، وأبو عمير بن الحجاب ، وسليك بن السلكة ، ومن المسلمين : عبد الله بن خازم ، وثابت شرا ، والشنفرى الخ

والغراب عندهم أصناف : القسيف ، والزاغ
والأكحل ، وغراب الزرع ، والأدوق الذى يزعمون
أنه يحكى جميع ما سمعه .

وقد اختلفوا في تحديد هذه الأنواع ، فبعضهم يقول عن الضداف مثلا انه **غراب القيثف** ، وابن فارس يقول : انه **الغراب الضخم** ، ويقول غيره : هو **غراب صغير أسود لونه كالون الرماد** ، ويقولون : ان النبي (ص) قد أذن في قتله **المحرم** ، وسماه فاسقا .

ومن طباع الغراب التي ذكروها ، الاستسار عند السفاد ، وأنه يسفد مواجهة ، ولا يعود الى الانثى بعد ذلك لقلة وفائه ، وفي طبعه انه لا يتعاطى الصيد ، بل اذا وجد جيفة اكل منها والا مات جوعا . والفدق يقاتل النور ، ويخطف بعضها وياكله .

أما ارتباط هذه الصفات بالعقائد الشيعية ، فيوضحه ما يعتقد العرب من أن رؤية الغراب في المنام يدل على رجل مخامر خداع .. وربما كان حفيظاً ، ولعل ذلك انعكاس لقصة قابيل وهابيل ، ويعتقدون أيضاً أن من رأى غراباً في داره ، فإن غاسقاً يظونه في امراته ، ويقول اللميري :

فمن المأذى لشجرة أن رجلا رأى غرابا سقط على الكعبة،
فصاح على ذلك الغريب، فقال: وجل فاسق يتزوج بأمرأة
فريقة، تزوج الصحاب بآية عبد الله بن جعفر بن أبي طالب»

وواضح أن هذا التفسير قد اعتمد على الذكاء،
فالكعبة رمز مقدس من ناحية ، وهى مرتبطة ببنى
هاشم سدة الكعبة ، وأما الغراب فهو طائر فاسق
أو ملعون ، وقد آمنت المصادفة بقية القصة .

ۛ الفرابے والطبقے

في بعض المعتقدات الشعبية يرتبط **الغراب** - أيضا - بالطقس ، وقد ذكره بعض الكتاب الإغريق كمبيء بالعواصف ، وتجد في عملة القرن الرابع غرابين على عجلة تحتوى على جرة ماء ، ونرى قطعة من المعدن معلقة فوقها ، وعندما تهتز فانها تشبه صورة العاصفة العدنة .

وفي الأساطير الصينية نجد **الغراب** يعبر في أنحاء القارة مسيبا العاصفة ، وهو بذلك - طبقا للأسطورة - يقوم بمهمة تحذير الكائنات ، لأن الآلهة على وشك أن تصير الغاية ، ومن ثم ، فعلى الناس أن يذهبوا

الصيد الذي يصفر كي يجلب الريح انما يحمل
ترانا يعود الى الزمن الذي كان فيه الملاحون يعتقدون
انهم قد صنعوا الريح بصغيرهم .

٥٠ بين القراب والنسر

اما الملاحظة الأخيرة التي ينبغي الإشارة إليها ،
فهي انه في بعض الحالات نجد ان العقائد الشعبية
تضطرب بين **القراب** والنسر ، ويرد الباحثون ذلك
الى ان كلا منهما قد ظهر في مناطق معينة ، واصبحت
له الصدارة ، فلما التقت الحضارات وتلاهمت اتصل
ما بينهما وأدى الى مثل هذا الاضطراب .

ومثال ذلك اننا نجد زوجا من النسور جالعين
في معبد (دلف) ، ويبدو أنهما قد حلا محل غرابي
(أبولو) .

وفي سيبيريا ، وفي شمال أمريكا نجد ان طائر
الرمح (يشبه النسر أحيانا ، أو نسرا يتخذ شكل
الطيور الخرافية الحجم ، وأحيانا نجده على هيئة
القراب) .

هذا ولقد اعتبر كل من النسر والقراب - بصفة
عامة - ظنونا شمسيا ، غير ان هذا الرمز أولى
بالنسبة للنسر وثانوى بالنسبة للقراب ، بسبب ان
القراب مرتبط بالمواصف أكثر من ارتباطه
بالشمس .

ومهما يكن من أمر ، فإن القراب يقترب بالشمس
في الصين ، وفي اليابان ، وفي أجزاء من آسيا وأمريكا .

لقد ظهر **القراب** في صور مختلفة في الأساطير ،
منها أنه طائر منبئ بالمواصف ، وكطائر شمسي ،
وكرسول ، ومنبئ بالمستقبل وغير ذلك ، بيد ان
هذه الصور اذا أريد ترتيبها ، فإن أولها أنه **طائر
الموت** ، أما ارتباطه بالمواصف أو بالمسرح ، فإن ذلك
يعود الى ارتباطه بقصة الخليقة وبالطوفان .

الى بيوتهم ، وان يعتصموا بها أياما عديدة ، ويذهب
الإمبراطور - أثناء ذلك - في موكب رسمي لتقديم
القرابين .

ان الأساطير العديدة التي تدور حول علاقة
القراب بالماء ، قد انتقلت من علاقته بالمواصف
والمطر ، وقد بدأت هذه العلاقة في آسيا ، ثم عبرت
منها الى العالم الجديد .

ولقد أرسل أبولو **القراب** لبحث عن الماء ، فلما
أبطأ حلت عليه اللعنة الأبدية ، وهي أن يظل عطشانا
وهو يأكل التين الناضج .

وهناك أيضا اعتقاد أوربي انتقل من المصادر
الكلاسيكية ، انه عندما تتخطر الغرابان في القسق
في طريقها الى الماء ، فإن ذلك يعنى قرب انهيار
المطر .

والى هذه الحلقة تنتمى الحرافة التي تدور حول
القراب الظمان الذي استطاع ان يحصل على الماء
برمي الحصى في الجرة .

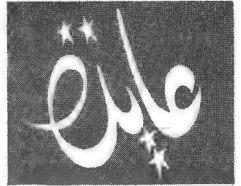
وربما كان من الاسراف في القول ان نبحث عن
علاقة بين ما ذكر وبين تسمية العرب للثلج **بالقراب**
وكذلك ما ذكره صاحب (لسان العرب) من ان
(**التفريب**) هو أن يجمع (**القراب**) وهو الجليد
والثلج فيأكله .

ومما يرتبط بالفكرة السابقة لما تروا به الجدي
الأساطير الهندية من أن **القراب** قد حدى امهرا
ظاناً الى الماء .

وفي كوريا يقال: ان اعظم ابطال الكوريين وولده
قد ارغما على تغيير هيتهم الى غرابين ، وان يطيرا
الى السماء ، وقد استطاعا باحدى الحيل ان يوقفا
المطر الذي كان ينهم دون انقطاع . وقد ظهرت
هذه الأسطورة عندما دعت الضرورة لوضع حد
للمطر او للمواصف الثلجية ، وهي بهذا شبيهة
بكثير من الأساطير البدائية الأخرى التي ينترض
فيها ان تتضمن قيمة ايجابية مبتدعة ، من ذلك ان



دراسات في المسرح المصري :



بين وروى .. والنقاش

بقلم : ابراهيم حمادة

اصول في اعمال روائية سابقة وقد تكون في لغات اخرى ، ولكنها مع هذا لا تنسب بكلمة ترجمة او اقتباس ، لان اعادة تشكيل وصياغة الاحداث وتصميمها المصنوع الخاص يفترق من غير شك عن دليل الترجمة ام المرقعة ونحوهما ، لهذا يمكن تصنيف تراثنا المسرحي والتفريق بين انواعه وفروعه وتعيين خصائص كل نوع وفرع على اساس الدراسة المقارنة والمفاهيم الصحيحة التي تؤدي الى انضاج المعالم الاساسية في ادبياتنا التمثيلية حتى لا يندرج اكثرها - ظلما - تحت مدلول واحد .

غير ان العقبة التي تعوق الباحث وتسلمه في بعض الاحيان الى الحسد الذي قد يحيد ويزل ، هي ضياع بعض النصوص وتوارى بعضها في مكتبات لا يحرص اصحابها على التعريف بها ثم صعوبة الحصول على البعض القليل المتبقي الذي ربما ادركه التحريف والتبديل والاضافة مما يعيد به من الاصل المجهول :

فمن التواتر مثلاً بين الرواد من مؤرخينا المسرحيين المجتهدين (١) ان «سليم خليل النقاش» اخرج على المسرح العربي اوبرا «عابدة» (مترجمة) عن النص الايطالي ، ومما اكّد هذا التواتر ان معظم اعماله المسرحية تحتفظ بمسميات اجنبية ك : هوراس واندروماك وميتريدات والافريقية لسكريب

من المسلم به لدى المعنيين بشئون المسرح العربي في مصر ان سنوات الربع الاخير من القرن الماضي والثالث الاول من القرن العشرين حفلت بكثير من المترجمات المسرحية التي غدت الحركة التمثيلية الناشئة بمقومات النمو وامدتها بخصائص التكوين والحياة ، حتى اصبح اللفظ باسم نص مسرحي لفرقة مصرية في تلك الفترة لا يرتبط بالتاريخ الاسلامي او العربي - يشير التسلول عن مصدر هذا النص وعن مترجمه او مقتبسه .

ولو اننا ردّدنا النظر النقدي المحايد في هذه الاعمال التي ندعوها بالـ « مترجمة » وفي اصولها الاجنبية لتكشف لنا حقائق لها ما يحدد موضوعيتها ويحتم التعديل من مقلاتنا ومسلماتنا التقليدية التي اصبحنا نلقاها وتؤمن بها :

فدرس النصوص والبحث في خلاياها على ضوء المنهج المقارن يقودنا الى وجوب التفريق بين تصانيف مختلفة لا يمكن ان تخضع كلها - كما هو الشائع بيننا - لاسمى واحد هو « الترجمة » ، لان لكل من التعريب والتصوير والترجمة والاقتباس والتأثر والتشويه والمسخ الزرى والرقعة معنيات وطرائق خاصة في التنفيذ والاداء ، كما ان لكل من تلك المفاهيم دورا ووظيفة قد عولجا في مجال ادبنا المسرحي .

ولا يغيب منا ان بعض الروائع المسرحية العالية - وفي مقدمتها بعض الشوامخ الشكسبيرية - لها

(١) الدكتور محمد يوسف نجم والمرحوم الدكتور فؤاد رشيد وغيرهما .

.. الخ ، فهل يا ترى تمثيلية « عابدة » التي أخرجها فنانون العربى ترجمة « لعابدة » الإيطالية ؟

إن « سليم النقاش » هذا - قبيل التعريف بمسرحيته - تتلمذ مسرحيا في مدرسة عمه مارون النقاش المؤسس الأول للمسرح العربى ، وعندما ظهرت مواهبه التمثيلية ونال تقدير مواطنيه في لبنان أراد أن يجرب في حقل أرحب له إمكانياته ومناخه الاجتماعى الأكثر صلاحية ، فاتفق مع المسئولين في حكومة الخديو اسماعيل على الحضور الى مصر لتقديم بعض أعماله المسرحية على مسارحها ، وعندئذ كون فريقا خاصا للتمثيل ظل يدربه فترة طويلة على مسرحيات عمه مارون وأخرى من (تكوينه) هو ، لا يمكننا تحديد نوعها التالىفى قبل دراستها ، وكان من بين أدبياته التى كونها ودرّب عليها فريقه أوبرا « عابدة » موضوع بحثنا .

وفى ديسمبر عام ١٨٧٦ استهل نشاطه في مدينة الاسكندرية بتقديم مسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لمارون نقاش ، ثم توالى عروضه المختلفة بعد ذلك حتى لقد أصبحت بعض رواياته وعلى رأسها - عابدة - عمدة النصوص المسرحية التى كانت تقدمها فرق التمثيل الأولى كفرّج : سليمان القرداحى وإبى خليل القبانى واسكتيف فرّج وغيرهاته ولو أننا قرأنا « عابدة » في المراجعة « عابدة » في لغتها الإيطالية لوجدناها أبعد ما تكون عن المفهوم المعروف للترجمة ، ولهاثنا حقيقة موضوعية ، وهى انها اقرب الى الوضع من الاقتباس ، ولولا محافظته ، على جوهر القصة وتقيد بأحداثها العامة لأمكن أن تصبح العملية تأليفا مستخلّصا من عناصر أسطورية ، أو تاريخية أدرجت في الشكل العربى الخاص .

فقد كان سليم خليل نقاش يعرف اللغة الإيطالية مثلمّا كان يعرفها عمه مارون ، ويبدو أنه شاهد أوبرا « عابدة » تعرضها بعض الفرق الأجنبية الجوالّة أو قرأ نصّها الشعري ، ولما أعجب به وثبعت أفكاره بفحواه القصصى والشعرى وأدرك بحاسته الفنية وذكاؤه المدرب هندسته البنائية وعلاقات شخصياته وأبعادها أعاد كتابته من جديد على ضوء خبراته الثقافية وتجاربه في النثر والشعر وعلى سنن يتلام هو وذوق الجمهور العربى ومقاييسه العاطفية والعقلية ويستجيب للجماعة العربية ومتطلبات سلبقتها الفنية حتى لنرى

اسمه - بعد موته - تحت عنوان النص في الطبعة الثالثة التى بين أيدينا يشير الى أن « عابدة » تراجيديا من خمسة فصول ومن تأليفه ، وقبل أن نقره على ذلك لتصحيح الوضع النسوبة اليه هذه (التمثيلية) يهنا أن تستعرض وقائع القصة ثم بعض جوانب العطين .

وضع قصة « عابدة » في الفسلة الفرنسية المصروlogy المعروف ماريت بك (باشا بعد ذلك) مستوحيا أباهما من التاريخ الفرعونى القديم ، ثم عهد بها الى مدير الأوبرا كوميك بباريس في ذلك الحين (كميل دى لوكل) Camille du Locle فصاغها شعرا أوبريا ، ترجمه من الفرنسية الى الإيطالية الشاعر الإيطالى أنطونيو غيز لانزوني Ghristanzoni ، وبعدئذ لحنها الموسيقى العبرى جوسيبى فردى Verdi ، وعرضت « عابدة » لأول مرة بدار الأوبرا بالقاهرة في مساء ٢٤ من ديسمبر سنة ١٨٧١ وتتلخص وقائعها في أن الجيش المصرى انتصر على الغزاة من الأحياش وسيقت « عابدة » الأسيرة الجميلة ابنة ملك الحبشة الى البسلط الفرعونى لتصل وصيفة للأميرة أمريس وحيدة ملك مصر ، واحتلت « عابدة » هوان الأسر وذله لأنها كانت تحب الضابط المصرى الشجاع راداميس الذى كان يبادلها الحب والمطف ، وكانت الأميرة أمريس بدورها مغرمة براداميس وتأمل الزواج منه وتمكنه من العرش بعد موت أبيها ، غير أن الضابط الشاب لم يكن يعيل إليها ، وإن كان يتظاهر بذلك تسترا على غرامه « بعابدة » ، ولما تكتشف أمريس حقيقة غرامه تمعى الغيرة قلبها فتضطهد « عابدة » وتقسو عليها .

ولما أغار عمونصر ملك الحبشة على الأراضي المصرية مرة أخرى قاد راداميس الحرب ضده وهزم جنده وأسره وعاد بالأسلاب الى القصر الملكى ، وبينما الملك الفرعونى وقواده وعظماء البلد يحتفلون بالنصر ويهتفون للبطل راداميس تفاجأ « عابدة » بوجود أبيها بين الأسرى في ملابسه الحربية ، فتكتم خبره على أمل أن تلتقى به سرا ، وبدلا من أن يطلب راداميس من الملك يد أمريس جزاء شجاعته وانتصاره يطلب إطلاق سراح الأسرى ، فيستجيب له الملك راضيا بل ينزل عمونصر ضيفا عليه ، ثم يقدم الملك لراداميس ابنته أمريس زوجة له مكافأة على جسارته الحربية ، فتشتمخ أمريس وتفرح

على حين تأسف « عابدة » أشد الأسف ، ويقلق راداميس لأجلها القلق كله .

وقبل البدء في مراسيم الزفاف يلج عمونصر على ابنته « عابدة » أن تستطلع خطط المعركة القادمة من حبيها قائد الجيش خدمة لوطنها وأهلها ، فتتردد أول الأمر ، ثم تستجيب لذلك في النهاية .

وعندما تتقابل سرا وراداميس تقترح عليه الهرب معها من مصر إلى بلادها بل تنجح في حمله على البوح باسم الطريق الآمن للهروب ، وبينما هما يتساران ذلك استعدادا لمغادرة مصر وبصحبتهما عمونصر الذي ظهر فجأة فرحا بانفاهما هذا يباغتهم امنريس مع الكهنة الذين سمعوا من وراء ستار تفاصيل المؤامرة الخائنة ، فيناوش راداميس الحرس حتى تتمكن حبيبته من الهرب مع أبيها ثم يقبض عليه ويقدم للمحاكمة ، وتتوسل إليه في سجنه امنريس باكية من البكاء أن يطلب الصفح ويعيش لجها الكبير غير أن هيامه الشديد « بعبادة » جعله يرفض تلك التوسلات بأصرار حطم كبرياءها فضلا الموت على خيانة عبده « لعابدة » ، وفي مبد فوكان اخذ الحجر الضخم في النزول ليطحن راداميس العاشق الخائن ، وفجأة تصل « عابدة » وتلقي بنفسها بين ذراعيه إذ آثرت أن تموت معه وتشاطره الحياة الأدبية !.

تلك هي الخطوط الأساسية منتقاة من النص الأوبري « لعابدة » فردى والذي حاله منه فناننا العربي عملا جديدا يختلف من مصدره الإيطالي في ملامح التفاصيل البانية وفي طريقة المعالجة الفنية وفي مفهوم الأداء التكويني واللفظي واستخدام المؤسسات الدرامية ، بل نجده في كثير من الأحيان يخضع لذهنه واستجاباته الخاصة العاطفية ، فيغابر الملامح الأصلية الأجنبية ، ويرتبط بمكونات جديدة تسيغها ثقافته وخبراته القومية ، حتى لنكاد نعتبر قصة « عابدة » في ذاتها مصدرا هلميا ومتنعا فكريا يمد رواده بالعجائب الأولية التي يمكن تشكيلها في قوالب مختلفة مثلما تمد الأسطورة الواحدة أو روايات التاريخ الكتاب والأدباء - كما هو معروف من قديم - بأصول وهياكل موضوعية يعبرون من خلالها أحيانا وكسوتها عن مفاهيمهم ووجهات نظرهم الخاصة ، قالوقائع التاريخية والأسطورية المناسبة يمكن أن تكون أوعية صالحة لتلقي المضامين

والتفسيرات استهدافا لتوضيح الدوافع الإنسانية وفلسفتها في الحياة .

وعلى هذا يمكن تجريد قصة « عابدة » ومعالجة أصولها بأساليب كثيرة تحمل مدلولات وتفسير لها درجاتها في الأدب والفكر .

غير أن ما يؤخذ على النقاش انه لم يستهدف غاية تفسيرية أو مضمونا جديدا ، بل أعاد كتابة نص أوبرا « عابدة » بلغة خاصة وأسلوب خاص لا يمكن إزاء القول بأنه قام بعملية ترجمة أو عملية اقتباس بالرغم من محافظته على الوقائع التي تكون صلب القصة وما دام التفريق بين النصين يقوم على تسجيل الاختلافات الأساسية والتفصيلية فإنه يكون من اللزم أيضا تحديد الأوجه المستقلة المميزة في كل من الطرفين ، وكان يمكن أن تعقد المقارنة عن طريق تحليل الحوادث والشخصيات في كل من الصلحين فتتضح في ذلك وجوه الاختلاف والانفصال إلا أن وصف الوقائع وأبطالها وتفسير الأحداث قد يسمح للداتية وجهة نظرهما أن تمايز بين أشياء لا محل للممايزة فيها بالإضافة إلى أن سرد الحوادث مرتين تكرر مضم ، وخاصة أننا سلمنا بأن الأسول العامة في القصتين تكاد تكون واحدة .

● « فعبادة » الإيطالية نص أوبري كتب كله شعرا حتى يمكن تلحيه وموسقته وتحويله كليا إلى عمل موسيقي كبير مستهدف في ذاته ، بمعنى أنها أوبرا أهميتها الأولى في موسيقاها التي تحكم العملية الفنية بكل عناصرها حتى لتتقيد الحركة المسرحية بالمواقف الموسيقية التي يعيها اللحن .

● لما « عابدة » العربية فقد كتبت نثرا مسجوعا ورصمت بمقطوعات من الشعر الصالح للفنائه والتنظيم وكان يمكن النقاش أن يكتبها كلها شعرا كالأوبرا ، ولكنه استجاب للذوق الجماهيري المعاصر الذي كان يفضل الأوبريت ذلك اللون المسرحي الموسيقي الذي خلق فرقة سلامة حجازي وغيرها من الفرق الغنائية التي سيطرت على الحركة المسرحية في مصر فترة طويلة ، كما أن نصها يعتبر عملا أدبيا مسرحيا له قيمة الفنية ، فهو لا يخضع كلية لأوقاعه الموسيقي ، وإنما يعايش التمثيل والأداء كعناصر لها أهميتها الفنية ، ويرجع ذلك إلى تقبله للحركة والانفعالات والتعبيرات المسرحية وقد

اسماها تراجيديا عن وعى بمكونات النص
المساوى .

● ولقد صاغ الشاعر الإيطالي قصة «عائدة» في
أربعة فصول وسبعة مناظر ، أما النقاش فقسد
انشأها في خمسة فصول وخمسة مناظر ، وهذا
الاختلاف في التقسيم لا شك أساس جوهري في
اختلاف توزيع الأحداث على أجزاء الرواية وفي عدد
الشخصيات التي تتحرك داخلها ، كما يحتم أيضا
الاختلاف بين العاملين في الحوار وكميته وتحديد
المناظر : فمثلا المنظر الأول عند فردي يتكون من
بهرق قصر فرعونى ، أما المنظر الأول عند النقاش
فيقع في ساحة الهيكل ... وهكذا .

● في «عائدة» الإيطالية مجموعات (كورس)
متشعبة محدودة النوع والاستخدام وفي «عائدة»
العربية جوقات متنوعة يبلغ عددها ثمانى جوقات
ولها نشاطها المستمر ، وفي كثير من الأحيان كان
النقاش يجمع بينها في برامة ووعى سليم ، بل تقوى
على النص الإيطالي بأن جعل فردا يحاور غنائيا
مجموعة من الجوقات ، ثم تحاور تلك الجوقات
فردين آخرين أو جوقات أخرى ،

● وإذا كانت أوبرا «عائدة» قد ترددت فيها بعض
العبارات والأشارات الخاصة ببيتها وأحوالها
الاجتماعية كوازم مميزة مثل ترديد كلمتى إيزيس
وأوزوريس فان أوبريت «عائدة» خلت من بعض
ذلك ، ثم عوضته بعض العوائد الشائعة لدى
المصريين ولم ترد في النص الإيطالي مثل : (البنات
برشش «عائدة» بالماء ، فتستيق رويدا رويدا) .

● لم يظهر الملك الفرعونى والد أميريس بعد
الفصل الثانى من أوبرا فردي ، ولكنه ظل يشارك
في أحداث الأوبريت العربية حتى الفصل الرابع .

● في أوبرا «عائدة» طلبت الأميرة أميريس من
حبيبها القائد الشاب أن يطلب الصفح من الملك ،
أما في الأوبريت فقد طلب الملك احضاره لمناقشته
في أمر الانراج عنه .

● من العبارات الأولى في الفصل الأول من الأوبرا
يعرف راداميس خبر اختياره قائدا للجيش ، أما

مؤلفنا العربى فقد جعل راداميس لا يعرف هذا
الخبر الا قرب نهاية الفصل الأول ، بل ظل ذلك
سرا يعرفه الكاهن رمفيس وينكره راداميس
عندما كان يستوضحه في هذا وكان النقاش كان
يقصد بذلك تشويق الجماهير وإثارتها للمعرفة .

● عند فردي تنفرد «عائدة» بحبيبها راداميس
تحاووه وتداووه حتى تعرف الطريق الآمن للهروب
وهذا الطريق يمكن الاحباش من غزو مصر ،
وحينئذ يظهر عمونصر من مخبئه مهلا فرحا وأعدا
أيامها بالزواج والملك من بعده اذا هربا الى بلاد
الحبشة التى ستنصر على الجيوش المصرية لتعرفها
على الطريق السرى ، ولا يكاد يتردد راداميس في
الموافقة على الهرب حتى تلجأهم أميريس صارخة
متوعدة الخونة ، ثم يتبعها في الظهور رمفيس
والكهنة الذين كانوا يستمعون حوار الهرب ،
فيحاول عمونصر قتل أميريس لولا وقوف راداميس
بينه وبينها . أما في أوبريت «عائدة» النقاش
فان الذى يفاجئ الثلاثة المتواعدين على الهرب
هو رئيس الكهنة رمفيس وحده ، ولم تظهر أميريس
لتسمع وترى خيانة حبيبها حتى نهاية الفصل .
وقد حاول عمونصر هنا أن يقتل رمفيس لولا موقف
راداميس لإدفاعه عنه ، ولا شك أن عدم اظهار
أميريس في «عائدة» النقاش في هذا الموقف له
احكامه الفنية وإثره السليم في المشاركة في تكوين بعد
أميريس النفس التى عطلت على حبيبها فيما بعد .

تلك استشهادات خاطفة متنوعة سقناها كقرائن
على وجود فروق كثيرة بين النصين تؤكد أن العملية
العربية ليست ترجمة أو تحريفا للنص الأول ، وإنما هي
محاولة مجتهدة في تأليف عمل جديد من عناصر
معروفة في عمل سابق ، وليس من المحتم هنا
رسم جداول تملأ عيونها بالمشابه والمخالف وإنما
يمكن في سهولة ادراك ما عليه النصان من مراجعة
الثلثين التاليين اللذين أوردناهما من الروايتين
والذين يؤكدان أن المسرح المصرى يهتم بكثير من
الحقائق التى نسلم بها على حين تحتاج الى البصر
الدارس والمعاودة في المراجعة والبحث ، ولن نتحقق
موضوعية تاريخ المسرح المصرى الا بعد تقديم
دراسات للنصوص والشخصيات وأعضاء زواياه
المعتمة ، والكشف عن الأخرى المجهولة بالإضافة الى
مباحثة قضايا الفنية والاجتماعية والسياسية حتى
تتحقق طبيعة المسلمات والتواترات التى نزلها
ونؤمن بها .

استشهاد من عابدة فردى

الفصل الأول

(ومناظره الستة تقع في صالة من صالات قصر فرعون حيث تتراص الأعمدة على الجوانب فتظهر الأروقة النسيجة ، على حين تصطف تماثيل لإلهة المصريين وفي الخلف تظهر أهرام المدينة عظيمة جليلة)

المظهر الأول

(يدخل رمسيس وليس الكهنة أولا لم يتيمه واداميس)

ورمسيس : منذ قليل أخطرنا الرسول أن الأحيائي زائفون على شاطئ النيل ، دافيون في زوايانا وأفناء أكلنا ، ماذا ترى يا واداميس ومدينة طيبة مهيدة كلها بجيش الأمازي ؟

واداميس : أتركوا استشرت الإلهة في هذا الأمر العظيم ؟

ورمسيس : أجل استشرتها ، فأشارت الأم الروم للآلهة أيّس تلك العاولة في الشعة والجنسية بأن تبن أنت يا واداميس قائدا للجيش .. وسيفالنا النصر حتما لما لك من جسادة وهمة عالية

واداميس : أشارت بأن أمين أنا قائدا لجيشنا ؟ إلى لشور بذلك وأنه ليشرهني أن ألوم بترك المهمة العظيمة

ورمسيس : (يتأمل واداميس لم يقول لنفسه) كيف وفقت الإلهة حقا في اختياره قائدا للجيش لما يعتاز به شبابه من شجاعة وأقدام ، ولا شك أن الملك سيفيق الافتياز كله إذا ما زلقت إليه ذلك التبا السار

المظهر الثاني

(واداميس وحده)

واداميس : يا لها من مساعدة أظفر بها حين ألود جيش بلادى وأعيد مجد الوطن ، أحس بأن الأرض اهتزت تحت قدمي طريا وليفقة ، سحابها بكل غال ولعين حتى النصر ، وأعود إلى طيبة مكللا مأكلا لآليل الفخوذ والظفر ، ولا شك أن جيبي عابدة هي مساحبة الفضل في انتصاري ، فهوها المسكر يثودني دائما إلى ولوج الطريق الذي يحقق لي هزيمة الأمازي ، وروحها تظلمني حيثما أتجهت في ميدان المعركة أن عابدة عزالي .. وأقص آمالي .. فلتستهدي يا أيّس باني ملكتها كل لؤلؤي وكل تعانتي وإن أسعدنا أسعادي ، سأصحب فوق هامتها الصولجان الذهبى الذي لا يجسه إلا بروس الأرباب

المظهر الثالث

(واداميس وأمنريس ينت الملك)

أمنريس : (لنفسها) طالعت في عيني واداميس أشياء جديدة لم أتمتعها ، أرى خمرة غرام استبد بقلبي ، لم يا ترى الأمل في النصر يجسول به دنيا الأمل ؟ يا إلهي .. متى النصر بمساعدة الغرام ، تلك المساعدة التي هي لحياتي أقصى مراد

واداميس : حلم تاله يسلل روحي ، ويبد أن اختارتي الإلهة لقيادة الجيش ، سيفالني النصر ، لأن عاملني الظفر ، أن نشوة الظفر تلهب حواسي ، الوطن يناديني ، الموت والهزيمة للأمازي

أمنريس : (تدنو منه) ألا تعلم يا واداميس حلما آخر أكثر جمالا وصفاء من أحلام الانتصار ؟ ألا تعلم بأمل أكثر سموا وأرفع منزلة ؟

واداميس : (لنفسه) أيتها الإلهة .. أستنزل ملك الرحمة بأمنريس تلك التي تلهب جوانبها بيران الحب والغيرة .. أرفقي بالسيكينة أنها تتطلب من أجلى وتجهل أن لها فرجة أشبهها ، أن حب عابدة قد سيطر على كل مشامري .. إيه .. يا لقسوة الأقدار !

أمنريس : (لنفسها على أفراد نفسها ويؤسأ الأكاد اسمع دفات قلب واداميس تطلق بقرام آخر .. يا إلهي .. المعونة .. والمساعدة حتى أعرف سره فإن التنص واليؤس أوشكا أن يوديا بعمري ..

المظهر الرابع

(واداميس وأمنريس وعابدة)

واداميس : (يرى عابدة مقبلة من بعد) تلك هي .. فتاة أحلامي

أمنريس : (ترتب في عابدة واداميس ، فتراقب حركاتهما في احتدام) أراه يرصد وقد أصابته النحول والشحوب بواحي في نظرائه حثا فليأنا وشعورا مكدوا نحو عابدة ، لا شك مطلقا أن تلك الفتاة هي متانستي في حب واداميس (تدنو من عابدة وتناظرها) : لا تغالي يا عزيزي والقربي متى .. لا أعتبري نفسك أسيرة فتنا ، ولكن أعتبري نفسك ضحية ، لماذا أراك مكتئبة حزينة ، صارحيني بهومك والإيم ، يلتقي باني ساعينك مغلصة ، وساكون صديقتك الحميمية التي تفرين بها طول الزمن

عابدة : وأحسرت يا سيدتي ..! لقد دعا وقت الزوال ، وكل التشعب يحشد للمعركة ، واني حزينة مكتئبة لآتي تصود دماء الصغايا تسيل في ميدان الحرب ، أني أعجز عن تصود بشاعة المعركة والسيوف تطيح بروس أهلي وأبناء وطني

أمنريس : لا .. لا أيتها العزيزة .. ما قلته ليس هو السبب في اكتئابك والاحتماك بوانما هو أمر آخر يوحى به ، وسأبذل بكل مونة لتخلصي من هذا الصيق

(عابدة تحض رأسها لتندري اضطرابها)

واداميس : (متفردا) فكم أخاف تلك الروح المتشامخة المتعالية ، أن أمنريس تحقد وتقاو وتكره عابدة أشبه الكره

أمنريس : (متفردة وتحلق في عابدة) : أن قلبي يرتجف من هول الخوف ، وفريا ، فريا ستأتي الساعة التي أعرف فيها سر تلك الفتاة الغريبة

عابدة : (مترددة بين لئاد الوطن وتناد القلب) : الحب ليس كل شيء .. أن الوطن لآسني الأماني وأعلاها ولكن يا إلهي ماذا أفعل وقد استعبدني الحب أرجمتي واشفق بي ..

المظهر الخامس

..... الخ

(استشهاده من « عابدة » سليم النقاش)

الفصل الأول

(في ساحة الهيكل)

الجزء الأول

راداميس

راداميس : ليت في هذا العروب التي ما اشتهى

لم أحظى به عبيبي وملاذي ينهى

(الكهنة يشهدون من داخل الهيكل)

جوفه (1) : (من كهنة عبيدة اسماء)

أيها الفتاح (هناك) نعمتلك ورديم أنت أظهر عظميتك

أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال براياك بصيص

أهدنا سبل الهدى نعم النصير وأفضل الخصم وأبدل رحمتك

أيها الفتاح (هناك) نعمتلك .. . الخ .. .

راداميس : هذا الكهنة يسمعون داخل الهيكل ويظنون

جوفه (2) : (من كهنة عبيدة اسماء)

أنزل الوحي عيشا يا كريم وأنقل الأوطان من خطب جسيم

أنت في كل خلجانا عيسى ورديم أنت أظهر حكمتك

أيها الفتاح (هناك) نعمتلك .. . الخ .. .

راداميس : ويظنون أنزل الوحي عليهم ويتفرعون .. .

جوفه (3) : (من كهنة عبيدة اسماء)

هب لنا النصر على أعدائنا وأجينا الحكمة في أزلتنا

واسكب الغضب على أحيائنا يا جليل الصغر أمد نعمتك

أيها الفتاح .. . الخ .. .

راداميس : أه لو أوجت الآلهة بأسخاني لأكمل بعمدي ،

وعساها مع ذلك أن تتم قصدي .. هـا هو ذا

وعيسى رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل

استعجال فلنساله صامخ إن يكونوا أوحوا إليه

بانتفاخي قلدا للجيش في الزوال .. ستكون بعد

صعدت أحلامي ، فأبلغ مصيري ورماني

الجزء الثاني

راداميس . وممن

راداميس : أروحو يا مولاي أن تخبرني من ذلك السعيد بين

البرية ، التي صدرت على يد أوارم الآلهة

الظلم بتعيينه قلدا للجيش المصرية ، في هذه

الحرب التي شبت طينا العبيشة نازها ، وهاجت

شراؤها ، فقد حضرت وحتى قبل الوقت الذي

عينه علينا الظلم ، صي أن يمكثي الاستسلام منك

عن هذا الأمر الجهم ، لقد علمت ما افاده الرسول

من غير الحرب التي ألفتها علينا العبيشة في هذه

الأيام ، ولذا صدرت الأوامر بخصونا إلى هذا

القام

ومعيسى : أعلم يا راداميس أيها الفارس القليل ، أتى دخلت

واستشرت الآلهة على حسب أمر الملك الجليل ،

وقد أوجت إلى أن يتخذ قيادة الجيش شاب

جميل ، سوف تعرفه عند حضور الملك إلى هنا

بعد قليل ، حيث ينادي جهارا باسم ذلك الفارس

المنتخب ، فيعلم ما احتجب

الجزء الثالث

راداميس

راداميس :

ألا ليت لي حظا

ويعد الشيا أحلامي

شيكاً قلبى الهجران

وزادت بسى الإنسان

ولمقام مرغسويي

سعيداً بمعجويي

وهيئات من يسهم

وهيئات من يدفع !

الجزء الرابع

راداميس : أمتريس . جوفه (بنات متخصصات بخدمة أمتريس)

أمتريس :

.. هالي أوالد بحيرة وهيام يا أيها البطل الفريد السامي

ماذا أتمرك وكنت في عهدي أبا هم تفضل طوارق الأيام

راداميس :

أنا لم أزل عبيدا بطاعة مائلي

لكنني في الحرب خير همام

فصلى الفوارس في الولي والغيل يا

بيبي القلب تليشك عن رادم

أمتريس :

حييت من أسد شجاع صاده ريم رماه لحلقه بسمام

راداميس :

ان صادني ريم بسلط لم تكن كل اللصاظ لواظك الآرام

ما كل ذي سيف يصول به ولا كل السيوف قواطع للهام

أمتريس : أه ! إن قلبي لا يطاوعني على مجافاته جزاء ميله إلى

عابدة ، لاني أخشى أن تكون نتيجة ذلك على يائس

أبيها ، وما عابدة إلا من تايهاها ، فالحذر الحذر

أفرت في الحتمي ، وأن أتجاهل وأغابي ، مهمما

وتجنب نصايي

راداميس : ينبغي على أن أداريها ، وأحذر تجافها ، فويل لنا

أن أظلمت على محبتها ، فما أنا إلا من خدم الملك

أبيها ، وما عابدة إلا من تايهاها ، فالحذر الحذر

من حسدها وسوء تصرفها

أمتريس : أه ! لو لم أكن أنا أيضا أحب عابدة محبة عابدة ،

لكننت قللتها وتظلمت من فرتي وعواقبها اللهيمة

حتى أني بعد ما نهيتها من الحضور إلى هنا في هذا

الصباح ، بمشيتي محبتي لها أن أحب لها في ذلك

الآن البياح

راداميس : عجباً إن عابدة لم تعصر برفقة أمتريس ، مع أني

كنت وأهدا نفسي بمشاهدتها وجهها الأتيس ، فطلعا

أظلمت أمتريس على شيء مما يهتسبنا من الولاد

والوداد ، فكانت لنا كيدا وسكنت بعسدها طريق

الفتاد ، ولعلها تكون مشتتها من الحضور ..

أمتريس : ألهي مالك مرتيك الإفلاك أيها البطل الجسور ؟

راداميس : إن اضطراب مالي لا يزول يا ذات الكمال والجمال

إلا بعد حضور سيدي وأهدا الملك المففسال ،

والتمنا أنجوم على حسب إرادته السنية ، وإعلان

المنتخب ليكون قلدا للجيش المصرية ، فلي أمل

عظيم نجاح قصصى والأرب ، أي أني أكون أنا ذاك

المنتخب

أمتريس : عجا وهل تستطيع محاربة الخوام ، لك بينهم أرب

وإرغام ؟

راداميس : ليس لي من أرب سوى حصولي على الشرف ورفعة

الكام

الجزء الخامس

(راداميس ، أمتريس ، عابدة ، جوفه ، بنات متخصصات

بخدمة أمتريس)

أمتريس : اسمعي يا عابدة اسمعي ، راداميس يشتي أن يكون

قائد الجيش المصرية ليخرب دياركم وإفلاككم ،

ويهلك أبائكم ورجالكم

عابدة : أه يا مولاي ! ليس لي قلب من جديد ، ليتحمل

مثل هذا الصواب الشديد ، ولم أكن بعد ما قاسمت

مثل الأحوال في الحرب الأخيرة ، وكلاني قهرا أني صرت

عبدة أسيرة ، ولولا التماطك نحوي وميلك إلى ،

لكن يلا شك من العزن ما قلبي على ،

.... الخ ..



قصّة ست شخصيات تبحث عن مؤلف

-٢-

يرويها

لويجي بيراندالو

ينقلها

محمد اسماعيل محمد

من حكاية - ست شخصيات تبحث عن مؤلف - روى لويجي بيراندالو في السعد السادس والستين - يولييه ١٩٩٢ - من « المجلة » - كيبستت هذه الشخصيات في خياله وكيف اخلت تطوره وتلج عليه ، وهو بدوره يحاول جهد طاقته التوصل منها وابعادها عن مجال تفكيره بعد ان فشل في اكتشاف معنى متكامل في قصصه هؤلاء النساء الستة يستطيع ان يسبغ عليها فيعنا من القيم .

ولكن الشخصيات باتت تلاحقه الى حد شغل كل افكاره ولم يستطع ان يفر منها ، فقال في نفسه ولم لا اقدم لقارئ هذا النموذج الجديد لمؤلف ينكر الحياة على بعض شخصيات ولدت حية في خياله ؟ ولد كان .. وحدث بطبيعة الحال ما كان متوقفا ، لنشا خليط من الدراما والكوميديا في موقف معقد الى ابعد حدود التقليد .. مؤلف درامي يدعو الى التماهي بذاته وشخصياته الى ضرورة تقديمه للجمهور على المسرح ، ومؤلف كوميدي من المحاولة الى الفساده ، الادوار على المسرح دون اعداد سابق .

ومن خلال التناقضات المتعمدة على المسرح بين الشخصيات الست من جانب والفرج والمثّلين من جانب آخر يبدو موضوع ذلك اللبس في فهم الأمور، الناتج عما تنطوي عليه الكلمات من تعجيد مطلق ، وعن تعدد طابع كل شخصية تبعاً لتعدد إمكانات الوجود الكامنة فيها . وبمسدود كذلك التضارب الروع القائم بين الحياة التي تتغير وتتبدل على النوام وبين الصورة غير المتبدلة التي تثبت عليها هذه الحياة

لقد كان المقصود تقديم - ست شخصيات تبحث عن مؤلف - .. ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف ، اما المسرحية التي تظهر بدلاً منها لتتناول فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف بما تتضمنه من عنصر المسألة لا منيت به هذه الشخصيات من رفض .

وفي هذا الصدد تقدم الجزء الثاني والاخير من حديث لويجي بيراندالو عن حكاية هذه الشخصيات الست .

الجديد ، ويتخلص دون أسف من علته الحالية
مطبخا في الهواء بذلك المخرج وأولئك الممثلين الذين
لجا اليهم كملاده الوحيد .

وثمة شخصية أخرى ، هي شخصية « الأم » ،
انها على النقيض من شخصية الأب لا تؤثرها ضرورة
الحياة في صورة شخصية من الشخصيات ، بل
الحياة في عرفها عاية في حد ذاتها ، فلا يخالجها
أدنى شك في أنها حية بالفعل ، ولم يخطر ببالها
على الإطلاق أن تسأل نفسها كيف ، ولم ، وعلى أي
نحو تعيش ؟ وفي ايجاز ، ليس لديها احساس بأنها
شخصية ، ومع كل ذلك فهي لم تنفصل أبدا ، ولو
لحظة واحدة فقط ، عن « دورها » على الرغم من أنها
لا تمرن أن لها « دورا » .

ذلك يجعل منها تكوينا عضويا بكل معنى الكلمة .
والواقع أن دورها « كام » ، لا يتضمن لذاته ، أو من
ثنايا تكوينها « الطبيعي » ، انفعالات فكرية ، وهي
كام لا تحيا حياة فكرية ولكنها تعيش في احساسات
متصلة لا نهاية لها ، ومن ثم فلا يمكن أن يأتلف عندها
الادراك لكونها شخصية . ومع كل ذلك فهي
بدورها أيضا تبحث ، بطريقها الخاصة ،
ولاغراضها الخاصة ، عن مؤلف ، وقد بدت راضية
الى حد ما حين جعلوها تنفص أمام المخرج . فهل
كان رضاها ناشئا عن أملها هي أيضا في أن يهبها
المخرج الحياة ؟ .. كلا ، بل كان رضاها ، لأنها تأمل
في أن يفلح المخرج في ادماجها في مشهد تعيشه مع
الابن وتسكب فيه الكثير من حياتها ، ولكن هذا
المشهد غير متحقق ولم يتحقق ولم يكن من الممكن
أن يتحقق بحال من الأحوال . فالأم تقف على خشبة
المرح مع الشخصيات الأخرى ، دون ادراك منها لما
يرادونها على فعله

ومن الواضح مع ذلك أنها تتصور أن تلك الرغبة
في الحياة التي أدت بها الى خشبة المسرح ، والتي
تلح على الزوج والابنة العاحا يملك عليهما كل
وجدانهما ، ليست الا إحدى الشطحات الحيرة المعتاد
صدورها من جانب ذلك الرجل المذهب والمغلب وبفتح
الذال ثم كسرهما « وإحدى النسوزات ، الغفظة -
الغفظة ، التي تستبد برأس تلك الفتاة المسكيننة
الشاردة . وموقف الأم حيال كل ذلك سلبي على
طول الخط . أما عن ظروف حياتها ومانهذه
الظروف من قيمة بالنسبة لها ، فضلا عن سلوكها

لست أدري على أي أساس وجه الى النقد القائل
أن شخصية « الأب » في « ست شخصيات تبحث
عن مؤلف » ليست ما ينبغي أن تكون ، ذلك لأنهما
تخرج في رأى النقد ، عن طبيعتها وتجاوز حدودها
في بعض الأحيان ، وتقتحم مجالات ليست لها ،
وتمارس نشاطا خاصا بالمؤلف نفسه . اتى انهم
أولئك الذين لا يفهموني ، وأدرك أن النقد مصدره
أن شخصية الأب تتبنى أفكارا تنسب الى شخصية .

وهذا أمر طبيعي ولا يعنى شيئا على الإطلاق .
وثمة اعتبار واحد يهدم هذا النقد من أساسه ، ألا
وهو أن الأفكار التي تحياها شخصية الأب تعانها
وتستمد منها من علل وأسباب لا علاقة لها إطلاقا
بتجربتي الشخصية .

ومع ذلك أود أن أزيد الأمر وضوحا ، فانكارى
الخاصة يمكنني بشكل مشروع أن أجسدها في
أحدى الشخصيات ما دامت تتشبي مع التكوين
الطبيعي ، وهي شيء ، ونفساطي الذئتي الذي
بذاته لا تمام هذا العمل شيء آخر ، وأعني به ذلك
النشاط الذي أفصح في تصوير مأساة هذه
الشخصيات في بعضها عن مؤلف . فإن كان الأب
قد شارك في ذلك النشاط وأسهم في تشكيل
مأساة هذه الشخصيات في حياتها دون مؤلف ؟
لكن النقد في موضعه ، وفي هذه الحالة فقط
يستقيم القول بأن الأب كان في بعض الأحيان
يتقمص شخصية المؤلف نفسه ، وأن شخصية الأب
لم تكن كما ينبغي أن تكون . والواقع أن كون الأب
« شخصية تبحث عن مؤلف » مسألة يعاني منها
ولكنه لا يخلقها . فالأب يعاني من هذا القدر المحتوم
الذي ليس له تفسير ، ومن ذلك الموقف الذي
يسعى بكل ما أوتي من قوة التمرد عليه وتعديله :
وهو في كل ذلك ليس الا « شخصية تبحث عن
مؤلف » لا أكثر حتى ولو كان يقتبس أفكارى . ولو
شارك الأب في نشاط المؤلف لأمكنه في يسر تفسير
ذلك القدر المحتوم والاستطاع ، رغم كونه شخصية
مرفوضة منى ، أن يجد له مكانا في خيال أحد
المؤلفين الآخرين ، ولما كان لديه من سبب حينئذ في
شكواه من يأسه في العثور على من يؤكده له ذاته
ومن يرسم له حياته على نحو يبرز كيانه في صورة
شخصية من الشخصيات ، أعني أنه كان يقبل في
امتنان وافر علة الوجود التي يهبها إياه المؤلف

هى نفسها ، فأمور يذكرها كلها الآخرون ، دون اعتراض منها على شيء إلا مرة واحدة ، حين تحركت عندها غريزة الأمومة واثارت فيها ، فافوضت أنها لم تكن ترغب فى الواقع فى الاعتماد عن ابنها أو هجر زوجها ، فقد انتزع ابنها من أحضانها انتزاعاً ، وأرغمها زوجها إرغاماً على هجره . وهى بذلك تصحح الوقائع المادية دون شرح أو إدراك لآى معنى آخر .

هى على الجملة ، طبيعة خالصة ، طبيعة ركبت فى صورة أم .

هذا وقد ولدت عندى هذه الشخصية احساساً بالرضا من نوع جديد لن أخفيه . إذ أن كل الذين اعتادوا نقد أعمالى تقريباً ، بدلا من وصف هذه الشخصية ، كالمعتاد ، بأنها غير بشرية ، كما تدمغ كل الشخصيات التى اخلفها دون استثناء ، لاحتلوا مشكورين « بمصادق السرور » ان مغيلتى أبدعت أخيراً ، صورة بشرية الى أبعد الحدود . وأرجو أن أفسر المديح على هذا النحو ، فحيث أن تلك الأم المسكينة مرتبطة ارتباطاً كلياً بموقفها الطبيعى كام دون أن تكون لديها القدرة على ممارسة أى نشاط فكري حر ، بحيث يمكن وصفها على وجه التقريب بأنها قطعة من اللحم حية تماماً فى كل وظائفها المتصلة بالانجاب والإرضاع ورعاية أولادها وحملهم ، أدنى حاجة مع ذلك لأعمال مخيا ، فهى من ثم تحقق فى ذاتها « النموذج البشرى » الصادق الكامل . لا غرو ، فما من شيء يبدو كالزبد فى التكوين البشرى أكثر من الفكر .

وعلى الرغم من هذا المديح فإن التساؤل رغبوا فى المرور بسرعة على شخصية الأم دون العناية بالنفاذ الى مركز القيم الشعاعية التى تمسكها الشخصية فى المسرحية ، والتى أرجو أن أشير إليها فيما يلى :

قالوا ان الأم صورة بشرية الى أبعد الحدود : أى نعم ، لأنها مدمومة الفكر ، أثنى لأنها غير واعية بماهيتها أو غير مهتمة بمحاولة تفسير دورها . ولكن مسألة جهلها بكونها شخصية لا تقطع عليها السبيل لأن تكون شخصية بالفعل . تلك هى مأساتها فى مسرحيتى . وتبلغ الأم قمة التصوير فى صرخاتها للمخرج الذى يريد بها ألا تبكى مادام كل شيء قد حدث من قبل بالفعل . فتقول :

« لا ، أن ما يحدث الآن ، يتكرر حدوثه على الدوام .. ان عذابى ليس وهماً يا سيدى .. فانا حية وموجودة على الدوام ، فى كل لحظة من لحظات عذابى الذى يتجدد ، عذاباً حياً وموجود على الدوام » .

وهذا الموقف تحس به الأم وتميشه دون رعى ، ومن ثم فهو أمر ليس له تفسير ، وإن كانت تحس به فى فزع شديد يملك عليها كل احساساتها على نحو لا يدعها تعتقد حتى فى امكان تفسير ذلك الموقف لنفسها أو للآخرين . فهى تحس به وكلى . تحس به كالم ، ألم يلم بها ، فتصرخ . وهكذا تنمكس صورة الثبات فى حياتها ، ويمتد صداها على نحو يعذب الأب والابنة كذلك . فهذان فكر اما هى فجسد . هما يمثلان الصورة وهى تمثل الهولى .

ان الصراع المستعر على الدوام بين التفسير المعضى والصورة سنة لا تبديل لها فى كلا النظامين الروحى والطبيعى على السواء . فالعناية الكامنة فى صورتنا الجسدية لكى تمارس وجودها تعمل رويدا رويدا على تدمير هذه الصورة التى حلت بها . وعلة هذه الطبيعة الثابتة هى الهرم المستمر الذى يلحق بالجسد وليس له من علاج . وعلة الأم فى بكائها . وبكاء الأم دائم وسلبى بنفس الصورة الدائمة السلبية التى يذال بها الهرم من أجسامنا

ويظهر هذا الصراع الدائم فى المسرحية فى أكمل صورة من خلال ثلاثة وجوه وفى ثنايا ثلاث مأس متخلقة ومتصاعدة . أضف الى ذلك أن الأم فى صرخاتها للمخرج والتى سبقت الإشارة إليها ، تكشف أيضاً عن القيمة الخاصة للعمل الفنى . فالعمل الفنى يتشكل فى صورة لا تكمن فيها الحياة المعضوية . صورة بحتة لها وجود من لونها آخر . فهى اذن لا تنال هذا الوجود بالتدمير أو تلحق به الفناء كما يحدث فى الحياة البشرية العادية . بمعنى أنه اذا أعاد الأب والابنة المشهد بينهما مائة ألف مرة على التوالي ، عادت الصرخة على السدوم تجلبجل فى الموقف المعين وفى اللحظة التى حددها العمل الفنى

على خشبة المسرح ، وقيل أن ينتبه أحد الى ذلك
قامت بتغيير المنظر على الفور .

وكننت قد أعدت تجميع المنظر في هذه اللحظات
في خيالي ، على الرغم من أني لم أنتزعه من أمام
ناظري المشاهدين ، أي أنني اطلتهم ، في صحن
خشبة المسرح على مخيلتي وهي تبذل صورا من
نوع المناظر المسرحية نفسها . وهذا التغيير المفاجيء
الذي يحدث دون تحكم عند الانتقال من واقعة الى
أخرى إنما يتم بعمجرة من نوع ما يأتيه القديسون
من تحريك تماثيلهم التي لا تكون خلال تلك اللحظة
بكل تأكيد لا من الخشب ولا من الحجر ، والمعمجة
هنا ليست من الأمور التي يتحكم فيها أو يمكن
السيطرة عليها . ولما كانت خشبة المسرح نفسها
تستقبل الشخصيات الست بما تنطوي عليه هذه
الشخصيات من حقيقة أبدعها الخيال ، فإن كيان
خشبة المسرح ليس شيئا قائما بذاته كما لو كان
كيانا ثابتا غير قابل للتغير ، فلا شيء في هذه
المسرحية وجد بتدبير سابق أو عمل له حساب من
قبل ، بل كل شيء يتحقق على المسرح
وكل شيء يتحرك فوقه ، وكل ما عليه يتم
بطريقة مرتجلة دون أعداد سابق .

وكذلك ليتو المكان الذي تنقلب عليه هذه
الحياة سعيًا وراء صورتها ، على مستوى من الحقيقة
بدائي وطبيعي . وحينما اخترمت في ذهني طريقة
خلق مدام باتشي على نحو مباشر فوق خشبة المسرح ،
أحسست أن في مقدوري تحقيق ذلك ، وقد حققت
بالفعل ولو أدركت أن مولد الشخصية بهذه الصورة
سوف يزعزع أو يمدل مستوى الحقيقة في المشهد
لما أقدمت يقينا على تنفيذه على هذا النحو ، ولكنني
تجسدت أمام ما يبدو عليه هذا المولد في الظاهر من
شكل غير منطقي . ولو فعلت ذلك لانتقصت إلتقاصا
معييا من جمال عمل ، وهو ما أعتقدني من التردى فيه
حرارة روحي ، فلم أنساق وراء مظهر منطقي كاذب
مضحيا بذلك المولد النابع من الخيال الذي تدعمه
ضرورة حقة تنسق انساقا عضويا عجيبا مع روح
العمل كله .

وعما يدعوني للإبتسام أن أسمع البعض يقول
الآن ان المسرحية لا تحقق كل ما كان يمكن أن
تحققه من قيمة ، لأن تركيبها تنقصه الحكمة وتألّفها

لانطلاقها . تنطلق الصرخة دائما أبدا ودون أي
تغيير في صورتها لا في تكرار آلي ولا في صورة
إعادة إجبارية مفروضة من عوامل خارجية ، بل تأتي
في كل مرة حية وكأنها جديدة ، تنشأ فجأة على
الدوام كما لو كانت تولد لأول مرة . مدوية النبرات
بحيث تكتسب صورة لائلي ، شأنها في ذلك شأن
الصورة التي تقابلها حين نفتح كتاب « الكوميديا
الإلهية » فيجد فرنسيسكا حية . متروفا لدائتي
بخطيئتها الوردية . وكلما عدنا لقراءة تلك الفقرات
مائة ألف مرة على التوالي ، أعادت فرنسيسكا كلماتها
مائة ألف مرة على التوالي ، دون أن تأتي أعادتها على
نحو آلي ، ولكنها تقولها في كل مرة ، كما لو كانت
تقولها لأول مرة ، في حرارة وإخلاص وصندوق
تلقائي مما يجعل دائتي يسقط مفتشيا عليه في كل
مرة . كل شيء حي ، من حيث هو حي تكون له
صورة ، ومن أجل ذلك بالذات يحق عليه الفناء إلا
العمل الفني الذي يعيش الى الأبد من حيث هو صورة
فقط .

إن إبداع المخيلة الإنسانية لشخصية ما ، يخرج
بها من مظاهر العلم الى الخلود ، ولقد يحدث هذا
الإبداع فجأة حين تعرض الحاحة لوجود الشخصية .
فبعد تخيل المواقف قد تعرض الحاجة لشخصية من
الشخصيات لتقوم بحركة أو تقول أشياء لابد من
تأديتها ، وحينئذ تولد تلك الشخصية ، وتوجد على
النحو الذي ينبغي أن تكون عليه .

وهكذا ولدت مدام باتشي بين الشخصيات
الست . ويبدو ظهورها على خشبة المسرح كما لو
كان أعجوبة بل قل شيئا خارقا للعادة يتحول
الى أمر واقعي على المسرح . وظهور مدام باتشي ليس
خدعة فمولدها واقعي وحقيقي . وهكذا تحيا هذه
الشخصية الجديدة ، لا لأنها كانت موجودة على قيد
الحياة من قبل ، بل كان مولدها السعيد ، كما تدل
عليه مقومات شخصيتها ، أمرا إجباريا ، إن صح
هذا التعبير .

ومن أجل ذلك ظهر في المشهد فصل أو تغيير
مفاجيء في مستوى الحقيقة ، ومرد ذلك الى أن
شخصية كهذه لا تولد بتلك الطريقة الا في مخيلة
المؤلف فقط ، ولا يمكن أن تولد هكذا بطبيعة الحال

ليس متناسقا بل مختلطا في جملة لافتقار العمل الى الروح الرومانسية .

وأعرف سبب توجيه هذا النقد ، فالمساة التي تضم الشخصيات الست تبدو في مسرحية مختلطة السياق ولا تندرج على الإطلاق على نحو منظم ، فليس هنالك تطور منطقي للحوادث ولا ترابط بين الأحداث . وهذا صحيح تماما . ولو أني تصدت للبحث والتنقيب لما تمكنت من العثور على وسيلة أخرى أكثر اختلاطا ، وأجلى شذوذا ، وأشد غرابة ، وأوفر تعقيدا ، أعنى أبلغ رومانسية من هذه ، للتعبير عن « المساة التي تعيشها الشخصيات الست » هذا قول حق الى ابعاد حد لاني في الواقع لم أقدم على الإطلاق مأساة هؤلاء الناس ، ولكني قدمت مأساة أخرى بدلا منها ولن أعود الى تكرار ذكر أيها قدمت ..

وفي البناء الدرامي للمسرحية التي افتها قصد يعثر كل حسب مزاجه على بعض اشياء لطيفة ، اذكر منها بصفة خاصة سخيرية خفيفة من الأساليب الرومانسية . فعندما تبلغ الشخصيات قمة انفعالها ، كل يريد أن يطغى على الآخرين في عرض نصيبه من المأساة ، اكون انما قد حركتها كشخصيات في رواية أخرى لا يعرفونها ولا تعلق على بالهم ، ومن ثم فإن ثورة انفعالهم - التي تميز الأساليب الرومانسية - تدرج ليجرد السخيرية ، فتصبح زوومة في فئجان . والحقي أن مأساة الشخصيات لم تشكل بالنحو الذي كان يمكن أن تتحقق عليه لو أن نصيحها اكتمل في مخيلتي ، ولكنها شكلت على انها مأساة مرفوضة فحسب .. مأساة لم تتمكن جهودي من تصويرها ، اللهم الا في بعض « مواقف » وبعض تطورات ، لم يكن في الامكان اخراجها الا على شكل تلميحات ترد بطريقة غامضة في كلمات عتيقة مختلطة مضطربة متناقضة تزيدها المقاطعات المستمرة التباسا بعد أن استبهمت عليها معالم القصد . وحتى هذه المواقف نفسها تنكرها إحدى الشخصيات ، ولا تعيشها شخصيتان أخريان اطلاقا .

والواقع أن ثمة شخصية « تنكر » المأساة التي تجعل منها شخصية ، أعنى الابن . فهو يشق كل قسمات شخصيته ويستمد كل ماله من وزن ، لا

من « المسرحية التي يحاولون تمثيلها » - والتي لا تكاد تظهر - بل من المواقف التي صنعتها أنا له . وهو على الجملة ، الوحيد الذي يقتصر في حياته على كونه « شخصية تبحث عن مؤلف » فضلا عن أن المؤلف الذي يبحث عنه ليس مؤلفا مسرحيا .

وهذه الشخصية ايضا لم يكن من الممكن أن تكون خلاف ذلك . فيقدر اتساق موقف الشخصية في تصويري الذهني ، يصبح أمرا منطقيا مانسبته في المشهد من خلط واضطراب ومانثريه من عوامل جديدة للتناقض الرومانسي .

وكان على أن أعبر عن قصد عن ذلك الفموض الكامن في التركيب العضوي والطبيعي للمسرحية ، والتعبير عن الفموض لا يعني التعبير بطريقة مهمة أي طريقة رومانسية . والحقي أن ما عبرت عنه يختلف تماما عن الفموض ، بل لقد بلغ من الجلاء والبساطة حدا يشهد عليه انكشاف عفلة الموضوع امام ناظري كل شعوب العالم .

ووضوح مميزات الشخصيات ، فضلا عن ظهور مختلف المستويات الخيالية ، الواقعية ، والدرامية والكوميديّة . التي ينطوي عليها العمل . وليس من شك في أني لم يهلكون عيسونا أكثر نفاذا في استجلاء الأمور قد استخرجوا الكثير من المعاني الفريدة التي تتضمنها المسرحية .

وفي الختام اتقنع الجميع بأن الحياة لا يمكن أن تدب بطريقة صناعية ، وأن مأساة الشخصيات الست لن يمكن تقديمها على المسرح مادامت تفتقر الى مؤلف ، يضفي عليها قبسا من روحه .

وامام الحاح المخرج بدافع من فضوله الرغيص لمعرفة كيف حدثت القصة ، أخذ الابن يتذكر التتابع المادي لتفاصيلها دون اضعاف أي مفزى على هذه التفاصيل بل دون حاجة للكلمات المنطوقة ، وفجأة تنطلق على المسرح طلبة من ممدس ، تبدد محاولة التخليق والشعور بالمتلئين اليائسة دون جدوى لتقديم التمثيلية على المسرح بغير وجود المؤلف . والواقع أن المؤلف أثناء هذه المحاولات كلها كان يراقبهم من بعيد على غير علمهم وكان ينتظر تلك اللحظة ليؤلف من هذه المحاولات نفسها مسرحية الشخصيات المرفوضة في بحثها عن مؤلف .

أضواء على ظلمات السرطان !

بقلم : الدكتور عبد المحسن صالح

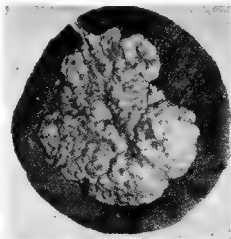
ترددنا كثيرا قبل ان اكتب في هذا الموضوع ..
لاننا نشير الفرع في النفوس ، بل لدقئته العلمية التي يحار فيها خاصة العلماء ..

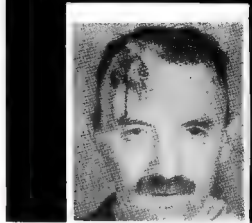
غير ان بارقة من أمل قد ألت بعض الضسوء على حقيقة السرطان ، وهذا ما دفعني الى الكتابة فيه ، واضمعا نصب عيني التبسيط العلمي ما أمكن ذلك ، لان هذه المشكلة بالنسبة للعلماء ظلمات تطويها ظلمات .

وليس معنى هذا أن نغند الأمل في الوصول الى شيء يريح البشرية من عذابها والآلامها من جراء هذا المرض الخبيث ، فان التجارب العلمية لا بد أن تشع بنورها يوما ، فتبدد تلك الظلمة الرهبة ، وتضع السرطان في قائمة الامراض الاخرى العادية .

والواقع ان العلم لم يبل حتى الآن جهودا مضنية ، مثلما يدل للكشف من حقيقة الاورام السرطانية ، فمن ورائه عشرات الالوف من العلماء .. يعملون في مئات المعاهد العلمية المتخصصة ، عليهم يصلون الى شيء !

انسجة سرطانية (وسط الصورة) تظهر في جوار البطن



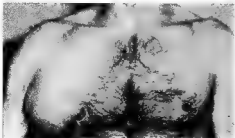


انتشبت السرطان ابيانه في هذا اللغظ ، فاحدث فيه ورما رهيبا

ولغزوة الرمي سرطانها

رنادها ، فانتطب فيها القذيفة ، وفلت منها
الرمام ، فلا استطيع - بعد هذا - أن تتحكم في
نفسها ، وتصبح وكأنها خلية غريبة على الجسم ،
ومعها لا يوقها شيء ، فتذهب في عمليات
انقسام سريعة ، وتصبح خليتين ، فأربعاً ، ثم ثمانية ،
فست عشرة .. فالفا .. فمليوناً .. وهكذا تسير
الأمور حتى يظهر الورم وتتشعب فيما حوله من
أنسجة ، ويمتد ويمتد ، وكأنه السنة من لهيب ،
تحتاج الى وقود يزيد اشتعالها .. أو انقسامها !

ورم خبيث في الجانب الايمن لصدر رجل (فان حجم الجانبين)



ان المشكلة التي تواجه العلماء مُلحد لبق موز
تكن في معرفة بيت الداء ومبانيه أولاً ، فإذا
عرفوه كان من السهل بعد ذلك أن يكتشفوا له
الدواء المناسب ليقتضى عليه قضاء مبرماً .

أما مع السرطان فالأمر مختلف تماماً . صحيح
أنه يظهر كورم واضح ، ولكن ما الأسباب التي
تدفع الى ظهوره ؟

هذا هو السؤال الذي يحتاج الى جواب !

وقبل أن ندخل المعمة العلمية كان لا بد من
معرفة شيء عن بداية السرطان .. فالجسم البشري
مكون من آلاف ملايين الخلايا المختلفة ، وكل خلية
فيه تسير سيرها المصادي ، وتتحكم في عملياتها
الحسوية ، فلا تنقسم الا اذا دعت الحاجة الى
الانقسام ، كما هو الحال في مراحل النمو ، وكما
هو الحال اذا أصاب الجسم جرح ، فتتقسم الخلايا
لتنسى حوله ، لتعوض ما تهتك من أنسجة ، حتى
تعود الأمور الى ما كانت عليه ..

غير أن شيئاً غريباً يتسلط على خلية أو بضعة
خلايا من هذه البلايين ، وفجأة تبدأ في الانقسام
دون ما داع اليه ، كان هناك شيئاً قد ضغط على



ولسان سرطان .. الى اخر هذه القائمة الطويلة

والسرطان - كما اراد - ما هو الا استعمار بفيض للجسم ، فهو - كالاستعمار - يستولى على معظم موارد الجسم ، لكي يعيش هو ، وتنقسم خلايا الخبيثة المدمرة على حساب الخلايا الأخرى المسالمة !

وكما يصيب الاستعمار الدول التي يحل فيها بالضعف والهزال ، كذلك كان السرطان ، اذ يصيب هو ايضا الجسم بضعف وهزال ، ولا يتركه الا احطاما !

وقد تقاوم دولة ما الاستعمار الذي ينشأ اطرافه في مقوماتها ومواردها وينهبها ، وقد تنتصر الدولة .. ولكن استعمار السرطان للجسم لا يوقفه شيء ، ولا يستطيع الجسم ان يتحرر منه اذا حبل فيه ، اللهم الا اذا استعمل من البداية استعمالا ، او سلطت عليه اشعاعات ممتدة توقفه الى حين .

اما اذا تمكن السرطان في الأعضاء ، او جاء على هيئة سرطان في الدم ، فقلل على الضحية السلام ، ولا بد من موت يريح الجسم المسدود .. ويربح السرطان اللعين ، وهنا فقط يتوقف عندما تتوقف الحياة في الضحية المسكنة !

ولكن .. لماذا تصاب الخلية بالجنون ، تستسلم وتحدث الورم ؟

هذا هو السؤال المحير الذي يبحث له العلماء من حل .. ثم هم يتساءلون بدورهم :

كيف تتحول الخلية « الماقلة » الى خلية « مجنونة » تحطم وتدمر فيما حولها ، كما يدمر المجنون فيما حوله ؟

وما السر الذي يدفعها الى هذا ؟

وهل من وراء هذا ميكروب مثلا ، او ان هناك عوامل وراثية او طبيعية او كيميائية تدفعها دفعا الى التدمير ؟

واسئلة حائرة كثيرة ، تنتظر الجواب

لقد ظن العلماء الأوائل ان الأورام السرطانية - كأي ورم - لا بد ان يكون سببها ميكروبا ، خصوصا ان معظم الأمراض التي اكتشفها باسתר وكوخ وغيرهما ، كانت تحدث بنفسل ميكروبات معينة .. فالدمل » و « الحراج » أورام محمودة ، وليست خبيثة كالورم السرطاني ، ثم ان وراء كل منهما ميكروبا .. ولهذا بحثوا عن امكان وجود ميكروب قد يكون سببا في حدوث الورم الخبيث .. وعزلوا منه ميكروبا تلو الآخر

وقالوا : ها نحن اولاء قد توصلنا الى الحل .. الا انهم وجدوا ان الميكروبات التي عزلوها بريئة من هذه التهمة ، وانها لم تهاجم الأورام الا بعد ظهورها ، وما ايسر عليها ان تتسلل الى هذه الخلايا التي تعيش في هجمية ، فليس لها من حاكم او رابط يتحكم في أمورها ، كما تتحكم فيها الخلايا السليمة .

ويصبح قول الحل ..

غير ان العلماء لم يبقوا عند هذا الحد ، بل بحثوا عن امكان وجود مسببات أخرى ، وتوصلوا الى مائة سبب وسبب !

توصل فريق منهم الى أن الاحتكاك المستمر الذي تتعرض له خلايا الجسم ، يسبب فيها تهيجا قد يؤدي الى السرطان ..

ووجد فريق ثان ان الاشعاعات تساعد على وجوده !

وتدخل فريق ثالث وقال : ان هنالك عوامل وراثية تشد زناده !

اما الفريق الرابع فقد توصل الى قائمة طويلة من المركبات الكيميائية التي اذا دخلت الجسم ، اعتبرت غريبة عليه ، ولهذا فهي تتدخل في تغيير خط سير الخلية العادية ، وتدفعها دفعا الى انقسام غير عادي ..

وبسط هذه الأسباب ، واختلاف وجهات النظر بينهم ، بدأت الهوة تتسع شيئا فشيئا ، اذ كان كل فريق يحيز لرايه ، ويقدم من الأدلة والتجارب ما يؤيد ما ذهب اليه !

وعادوا يتساءلون : ياترى ... كيف نضج
بدنا على الحقيقة النائية ؟

ان الحقيقة لو ظهرت ، لحل الاشكال ، وانتهى
الامر ، ولكن ستائر الغموض ما زالت تحيط بها
من كل جانب .

امل جديد ..!

وفى وسط هذا الصراع ، ظهر أمل جديد ،
الذى قبا من الضوء على الظلام الذى يخيم على
حقيقة السرطان ..

السرطان سببه ميكروب !

وكان هذا الخبر بمثابة القنبلة التى انفجرت
ودوت ، فسمعا كل من له اهتمام بشئون
السرطان ، وهز اصحاب الآراء الأخرى وعوسهم
وقالوا : مستحيل .. نعمة قديمة تتردد بين
الحين والحين !

والذين يقولون هذا معذورون ، وقد يكون
معهم بعض الحق ! فان الحقيقة المرة ، ان الميكروب
الذى ظهر أخيراً ليست ككل الميكروبات التى عرفناها
فى السل والتيفود والكوليرا ، وفى حشرات أخرى
من الأمراض المعدية !

ان الميكروب الذى اعلنت العالمة الدكتوراة سارة
ستيوارت عن وجوده حديثاً خلف مسرح الحوادث
السرطانية بالدليل والتجربة ، قسء نطلق عليه
اسم الفيروس Virus

والفيروس من أخط وأبسط المخلوقات تركيباً ،
وهو يحتل الدرجة السفلى فى سلم المخلوقات
الحية ، ومع هذا يسيطر على كل المخلوقات الحية ..
من أول الميكروب الى النبات والحشرات والحيوان
والإنسان !

والغريب فى الامر هنا ان ميكروبات الأمراض
كائنات دقيقة لا ترى الا بالقرى الكبيرة للميكروسكوب،
لم انها لا تظهر بالتكبير الا كهمزة صغيرة أو نقطة
من هذه النقطة التى نراها هنا فوق الحروف أو
نحتها ، ومع هذا فقد جاء الفيروس ليثبت لنا
انه قد أصبح ميكروباً للميكروب السقى نخشاء ،
لانه أدق كثيراً من الميكروب ، وفوق كل هذا فهو
يهاجمه ويحطمه وكأنه ميكروب خلق لميكروب
أكبر ، كما خلق الميكروب الأكبر لإنسان أكبر !

وبلغ من دقة الفيروس وسألة حجمه انه كان
ينفذ بسهولة تامة من خلال المرشحات التى تحجر
كل كائن حي أخسر بما فى ذلك أصغر أنواع
البكتريا .. وكان يمر وكأنه مركب كيميائى لا
أكثر ولا أقل ، مما حير العلماء ودحا طويلاً من
الزمان ، وقالوا : لا بد ان هناك شيئاً رهيباً ولكننا
لا نستطيع ان نراه !

وأخيراً اطلق عليه العلماء اسم « الفيروس »
واعتبروه بمثابة الجزء الكيميائى الضخم ، وقال
عنه بعضهم : انه لا يملك شيئاً من صفات الخلايا
الحية الظاهرة ، بل يمكن تحويله الى بلورات
كيميائية كبلورات السكر مثلاً ، ولم نر كائناً - حتى
لو كان ميكروباً - يمكن ان يتحول من صورته
العادية التى نعرفها الى صورة بلورية .. فسوى
كل هذا لا يتركب جسمه الضئيل الا من
جزيئات بروتينية ضخمة !

ولكن العجيب ان هذه البلورات أو الجزيئات
نستطيع ان تتكاثر وتعيش على كل ما هو حي ،
فترى الجزء بضاعف نفسه آلاف المرات !
وقال عنه بعض العلماء : انه أقرب الى صفات
الجماد منه الى صفات الحياة ، وذلك للأسباب التى
ذكرتها أعلاه .

وقال فريق آخر : انه أقرب الى الحياة بدليل
نه يتكاثر .. وهكذا كانت أدق صورة من صور
الحياة فى عالمنا شيئاً محمراً للعلماء ، ولم

لورام سرطانية نشب انبعاثها فتظهر بهذا النظر الخفيف



يستطيعوا الإجابة عن سؤال بدائي : هل هو حي أو غير حي ؟ أو ليس أمره يقرب حقا .. ؟

والرأي السائد الآن أن الفيروس ما هو إلا الجزيء الكيميائي الضخم الذي يربط بين ما هو حي وما هو غير حي .. أي أنه بمثابة القنطرة التي تعبرها الحياة الحقيقية من عالم الجماد إلى عالم الحياة التي نعرفها !

وكان من المستحيل - والأمور كذلك - أن يظهر الفيروس بصورته الحقيقية إلا عندما اكتشف الميكروسكوب الإلكتروني الذي يكبر الأشياء عشرات الألوف من المرات .. وهنا فقط ظهر ، بعد أن ظل مختفيا عن عيون الميكروسكوبات العادية حتى اليوم !

وبين لنا الميكروسكوب الإلكتروني أشكالاً واحجاماً مختلفة للفيروسات ، والغريب أن لنوع منها ذبلاً دقيقاً ، وبهذا الدليل يهاجم الفيروس الكائنات البكتيرية وما فوقها .. وظهر أن بعضها يتخذ شكل السيجار أو شكلاً كروياً أو مضطرباً !

وموضوع الفيروسات وغرائبها موضوع طويل ، ولهذا فلن أعرض له هنا ، إذ لا بد أن نعود الآن لموضوعنا ..

فهل ثبت أن الفيروس يسبب السرطان ؟

ثبت في عدة حالات متفرقة ، فقد تمكن الرمان وبانج والدانمركيان من إحداث سرطان الدم في الطيور عندما حقنا طيراً سليماً برشيع من دم طير آخر مصاب بالداء نفسه .. كان هذا في عام ١٩٠٨ ، حيث لم يظهر الميكروسكوب الإلكتروني بعد ، وقالوا : إن هناك فيروساً يستطيع أن يتفقد من خلال المرشحات حيث لا يستطيع أي ميكروب آخر أن يتفقد خلالها .

ومضى على هذا الاكتشاف نحو ٢٤ عاماً ، دون أن يتوصل أحد من العلماء إلى ما توصل إليه العالمان السابقان .. حتى كان عام ١٩٣٢ عندما تمكن بيرد وشوب وهما من معهد روكفلر ، ثم دوران - رينالز من جامعة يال ، تمكنوا من إثبات حدوث السرطان في الحيوانات الثديية بواسطة الفيروسات ..

وفي عام ١٩٣٦ أثبت بتنر - من جامعة مينيسوتا - أن الفيروس ينتقل خلال لبن الرضاعة في الفئران ، ويحدث فيها السرطان .

وفي عام ١٩٥١ أثبت جروس من أحد معاهد السرطان أن الفيروس من وراء حدوثه ..

هذه هي الحالات الأربع التي ذكرتها المراجع العلمية في غضون نصف قرن من الزمان .. وقديمت محاولات كثيرة جداً ، ولكنها باءت بالفشل ، والسبب سنعرفه بعد أن نسير مع الدكتور سارة في أبحاثها لبضع دقائق لنعرف ما توصلت إليه من حقائق غريبة :

لقد استطاعت سارة أن تعزل سلالات خاصة من الفيروس ، عزلتها من أنسجة مصابة بالسرطان .. واستمرت في هذا العمل الدقيق عدة أعوام ، وحققت حيوانات التجارب بالفيروسات ، وهنا ظهرت الأورام الخبيثة في أماكن كثيرة ، حتى أنها أربت على العشرين موضعاً ، وظهر معظمها في الفئد ، وفي الرئتين والثديين والكليتين والكبد والجلد .. الخ ..

وهبت المألة إلى أبعد من هذا وتساءلت : هل يمكن أن تكون كل هذه الأورام قد نتجت من سلالة واحدة .. أو أن لكل عضو سلالة الخاصة التي تصيبه بالورم ، وبهذا يكون لدينا سلالات مختلفة ؟

وأجريت لهذا عمليات عزل وتنقية على أنسجة حية ، ولكن تبيّن وجود سلالة واحدة ، سارت في عملياتها ٩٠ خطوة متتالية ، كل واحدة منها تحتاج إلى جهد وصبر يفوق صبر أيوب !

وجاءتها النتيجة في كل مرة واضحة جلية .. أن كل هذه الأورام التي تنتج في الأعضاء المختلفة ، لا تسببها سلالات .. بل سلالة واحدة !

وتوصلت سارة إلى حقيقة أخرى هامة .. فقد وجدت في أثناء عمليات تربية الفيروس على النسيج الحي وجدت أن للفيروس سلاحان : سلاحاً يقتل به الخلية ، وسلاحاً يدفع بالخلايا المجاورة للخلية المتقولة ، إلى انقسام سريع ، مسبباً ظهور ورم خبيث !

وهنا نتساءل : لماذا لم تظهر مسببات وآلاف الاكتشافات - بدلا من الأربعة السابقة - لتشير إلى مثل ما أشارت إليه نتائج المسألة سارة ؟ .. ولماذا قتل معظم العلماء في إحداث السرطان

بواسطة الفيروس ، في حين أن سارة والأربعة
التي سبقوها قد نجحوا في هذا ؟
تقول سارة : أن هذا يرجع الى أكثر من
سبب ..

أولها : أن التجارب التي أجريت من قبل ، كانت
على حيوانات بالغة ، وهذه لا بد أنها تمتلك أسلحة
دفاعية من النوع الذي نطلق عليه اسم « الأجسام
المضادة » Antibodies .. أما هي
فقد أجرت تجاربها على حيوانات حديثة الولادة ،
أي لا يزيد عمرها على ٢٤ ساعة ، فإذا تعدتها الى
٤٨ ساعة كان حدوث الورم نادرا .. ان لم يكن
هناك شيء على الإطلاق !

وللأجسام المضادة في الكائنات الحية قصة
طويلة رائعة ، ولكني سأوجزها هنا في كلمات
بسيطة ، ولتأخذ الانسان كمثال :

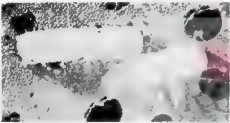
فالجسم الذي يستطيع أن يكون مركبات
كيميائية خاصة على هيئة أجسام مضادة ، جسم
مسلح بأحسن أنواع أسلحة الدفاع غير المنظورة ..
وهو مستعد للاقاء العدو أو الميكروب عندما تسول
له نفسه مهاجمة الجسم ، وعندئذ يمت الجسم
بالسلاح الكيميائي ، ويدور في تيارات الدم على
هيئة جيش مستعد للدفاع ، ويتسللها شبائل
الميكروبات ، يشل حركتها .. تماما كما يجري
مجموعة من الناس ، فإذا بشيء يفترضها ، وتقع
المجموعة على هيئة كومة على الأرض ، وهنا يمكن
التيل منها بسهولة !

القصة نفسها تتكرر مع الأجسام المضادة
والميكروبات .. فالأولى تشل حركة الأخرى
ثم تسلمها فريسة سهلة لسكرات الدم البيضاء ،
وتستطيع هذه أن تلتها بسهولة ما دامت مشلولة
الحركة .. وهنا لا يجد الميكروب ثغرة واحدة
ينفذ منها الى الجسم ، وبهذا ينهار ويستسلم
ليعيش الانسان .

ولكل ميكروب سلاح مضاد أو جسم مضاد ..
وللأجسام المضادة لشل حركة ميكروب التيفود ،
لا تصلح للدفاع عن الجسم اذا هاجمه ميكروب
الكوليرا ، ولا بد لميكروب الكوليرا من جسم مضاد
يختص بمهاجمته . تماما كتخصص أسلحة الدفاع
ضد أسلحة الغزو : فالدافع المضادة للعدايات
لا تصلح مع الطائرات أو القواصات ، والصواريخ
لا يفتك بها إلا مضاداتها .. أي صواريخ
مضادة للصواريخ !

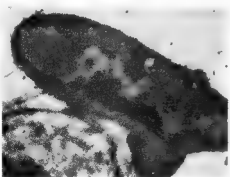


وحتى النظام أصبحت لها سرطانها ، والسرطان هنا يمتد
بمخالبه في عظام الحوض والسلسلة الظهرية (الفقرات)



ميكروب الميكروب .. أو فيروس يهاجم البكتريا وكلاهما يعيش
في حالة غير المنظور والجسم الكبير الذي يشبه السيجار هو
البكتريا ، وحوله ومضات دقيقة من حياة تهاجمه بلذولها الدقيقة

يظهر الفيروس هنا داخل بواة الخلية (المشار اليه بالسهم)
حيث يتخذ لنفسه نظاما بللوريا (على هيئة نقط متراصة
بنظام)



وهذا هو الفرق بين جسم له مناعة وحصانة ، وغيره لا مناعة له ولا حصانة .. الأول يقاوم ويعيش ، والآخر ينهار ويموت !

وهذه الأسلحة نفسها كانت لها قصة مع أطفالنا : فشل الأطفال سببه فيروس ، وعندما أعلنت وزارة الصحة عن التطعيم ضد شلل الأطفال ، إنما جاءت بفيروس ضعيف لا يحدث المرض ، وعند تطعيم الطفل به ، يحس الجسم بشيء غريب كأنه يفزوه ، ويحتاط للأمر ، وتأتيه الأوامر لكي ينتج الأجسام المضادة ، وتسير في الدم على أحية الاستعداد للآفة الفسزو سنوات وسنوات ، فإذا جاء الفيروس الحقيقي الذي يسبب الشلل ، وجد في انتظاره السلاح المضاد .. فلا يستطيع أن يفعل شيئا ..

وفي حقل التجارب الذي كانت تعمل فيه الدكتوروة سارة ، وجدت أن الحيوانات التي فيه والتي لم يهاجمها الفيروس الذي يسبب السرطان - في دمائها أجسام مضادة ، وكانت تتخذ حيلتها قبل أن يقع الهجوم !

وليس هذا فقط ، فقد وجدت أيضا الأجسام المضادة في دمائها ودماء من كانوا معمرين معها .. علما بأنهم لم يصابوا أيضا بالفيروس ! إذن .. فالإصابة بالسرطان مرتبطة بمعدى مناعة الجسم الحي نفسه ، وقد أثبت عالمنا المهلمة هذه الحقائق بالتجارب التاكيدية :

في التجربة الأولى : ظهر أن الفيروس بمفرده ، يستطيع أن يحدث الأورام الخبيثة في الحيوانات الحديثة الولادة والتي ليست لها مناعة .

وفي التجربة الثانية جهزت مخلوطا من الفيروس والأجسام المضادة ، وحقنت بها الحيوانات التي لها العمر نفسه .. فلم يحدث السرطان .

وفي التجربة الثالثة : حقنت الحيوانات بالفيروس وحده من جهة ، وفي اللحظة نفسها حقنته بالأجسام المضادة من جهة أخرى .. ولم يحدث السرطان ..

وفي التجربة الرابعة : وجدت أنها إذا حقنت الحيوان بالفيروس ، ثم انتظرت ساعة واحدة فقط ، وحقنته بعدها بالأجسام المضادة .. يحدث السرطان !

ونقف عند هذه الحقيقة الأخيرة ، لأنها تفسح لنا عن حقائق خطيرة .. لقد أسرع الفيروس

واختفى في مكان أمين وعندما دخلت إليه الأجسام المضادة بعد ساعة لم تستطع أن تستدل على مكانه فتخطه ، وبهذا يجد الفرصة سانحة ليحطم ما يشاء له التحطيم وهو في قلعة الحصينة ! والسؤال الآن : أين اختفى الفيروس ؟

لقد قلت من قبل . أنه ميكروب - أدق ميكروب - وهو ليس ككل الميكروبات التي هي أكبر منه في طريقة فزوها ، فهو لا يدور في الدم ولا يعيش على الأعضاء أو في داخل الخلايا كما تفعل الميكروبات الأخرى .. بل يختار نواة الخلية الحية دون سواها !

وهذه هي عقدة العقد .. لقد اختار الفيروس فاصبا واحسن الاختيار ، ولو لم يتخذ أنوية الخلايا ملجأ ومقاما ، لكان له معنا شأن آخر .. أو قل حساب عسير !

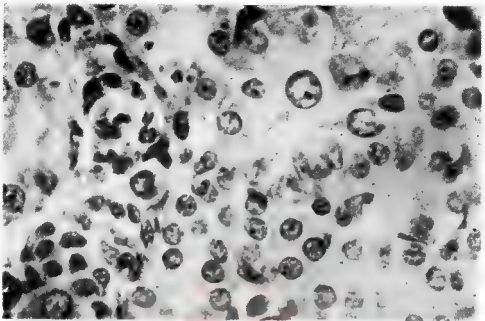
ولا قدم الآن شيئا عن نواة الخلية ، وشيئا عن تركيب الفيروس لنرى الحكمة التي من أجلها اختار هذا « الملعون » النواة ..

في كل خلية حية نواة تتوسطها ، والنسوة بالنسبة للخلية ، كالعاصمة بالنسبة للدولة ، فهي التي تدير شئونها ، وتدير أمورها ، وهي التي تتلقى المعلومات خلايا جديدة مثلها ، وهي التي تحفظ لنا بطفاننا الوراثية .. فلا نجد الإنسان يلد حملا ، أو يخلف الحمار كلبا ، أو تعطى الأشجار طيورا بدلا من الأزهار .. وبالاختصار ، فالنواة هي العقل المدير للحياة ! ومم تتكون النواة ؟

تتكون من الجزيئات الضخمة الوراثية التي نطلق عليها اسم « د.ن.ا » وهو اختصار لاسم طويل « دي أوكسي ريبو . نيوكليك . أسيد » ، وتتجمع الجزيئات في خيوط دقيقة اسمها كروموسومات Chromosomes .. ففي كسل خلية

من خلايا أجسامنا ٤٦ خيطا أو كروموسوما .. وعلى هذه الخيوط تكمن الخريطة السحرية التي تورثنا كل صفاتنا .. لون الشعر والعين والجسد .. الطول والقصر .. الأنونة والرجولة .. الخ .. وفوق كل هذا آدميتنا ..

والغريب أن أنوية كل الكائنات الحية تتركب من هذا الجزء الهام « د.ن.ا » .. ولم يتوصل علماء الحياة بعد إلى الكشف عن مضمونه الدقيق ، حتى يصلوا إلى سر الاختلاف في الكائنات الحية ..



عندما تصاب النواة بالفيروس سيج وكانها بالوسمة .. والصورة بين واحد من الانوية المصابة (المشار اليها بالسهم)
وقد أصبحت أكبر حجما مما حولها من النوية

بالميكرومتر. الألكترونات .. انه أشبه بورقة
رائقة تنفس بين ملايين من الأوراق الحقيقية ..
ولا يستطيع أى واحد منا ان يمد يده ويخرجها ..
كما لا يستطيع العلماء ان يكتشفوا وجوده الا بعد
ان يتكاثر ويظهر على حساب جزيئات النواة !

ارابت كيف تعقدت المشكلة امام العلماء ..
انهم يعيشون مع جزيئات الحياة نفسها ، بل قل
فى سر من أخص خصائص الحياة !

والقصة لم تنته عند هذا الحد .. بل لا بد أن
نعيش مع الفيروس لبضع لحظات ، لنرى طريقته
فى الهجوم والتسلل والتخفى ..

ذكرت أن الفيروس يتكون من جزيئات «د.ن.أ»
.. ولكن الحياة لم تترك جزيئات - حتى
الجزيئات - بدون رداء يسترها ويحافظ عليها ..
الحية .. فماذا يصليح كلبس لجزيئات
كيميائية ؟ والجواب جزيئات مثلها .. وقد كان ..
فظهر لنا الفيروس وهو يدثر نفسه برداء من
جزيئات بروتينية ، تحافظ عليه وتحميه .!

وم يتكون الفيروس ؟

يتكون من جزيئات «د.ن.أ» ، أيضا .

ومن أجل هذه الحقيقة الغريبة تلطت
جزيئات «د.ن.أ» الفيروسية على كل
الكائنات الحية .. من أول الميكروب الى
الانسان ، فقد قلت لك من قبل : ان كل الكائنات
الحية تتركب نوياتها من جزيئات «د.ن.أ»
الوراثية .

وكما لا بطرق الحديد الا حديد مثله ، كذلك
لا يطرق «د.ن.أ» الوراثى الا «د.ن.أ»
الفيروسي .. لكل شيء .. شيء يناسبه !

ودخول «د.ن.أ» على «د.ن.أ» أشبه بدخول
الأوراق المالية الزائفة لتدور فى الأسواق مع الأوراق
المالية الحقيقية .. وكان لابد أن يكون هناك مراقبة
للقذائف حتى لا تصاب الاقتصاد بانهيار .

غير ان النقد الزائف نراه رؤية العين ، ونستطيع
بشيء من الخبرة أن نقول : ان هذا زائف وهذا
حقيقى .. ونفصل الزائف ونعصمه !

ولكن الفيروس اذا دخل بحزبائه بين الجزيئات
الوراثية فى النواة لا يمكن مشاهدته اطلاقا ، حتى

وإذا دخل « د ن ١ » إلى النواة الحية ، فلا بد أن يخلع الرداء البروتيني ، كما نخلع الأحذية إذا دخلنا المساجد !

وأغرب ما في الأمر ما يظهر لنا من الفيروس « ذى الذيل » .. انه يهاجم البكتيريا بذيله ، وينشيت بجدارها ، والذيل يتخذ كحقنة أو قل كماءسودة يفرغ من طريقها محتوياته من جزئيات « د ن ١ » إلى الداخل ، فإذا أفرغ حمولته ، بقي الرداء والذيل معلقين هناك بالاستار .. استار الخلية البكتيرية أو جدرانها لا فائدة ولا ضرر ..

ويبدو أن لهذه الجزئيات الكيميائية مخا عاقلا حكيمًا .. فعندما تدخل النواة ، تجري وتتوزع بين شبيهاتها من مادة « د ن ١ » الوراثية ، وتدخل فيها وكأنها أحجار بناء من أحجارها .. وهنا يبدأ الاستعمار !

واستعمار الجزئيات للجزئيات كاستعمار الدول للدول .. فقد يكون استعمارا مقنعا ، وقد يكون مكشوفًا .. وهذا ما تفعله جزئيات « د ن ١ » المستعمرة أو الفيروسية !

فإذا كان استعمارا مكشوفًا ، تهجم تلك الجزئيات الملوثة ، وتستولي على مبادئ الحكم من النواة ، وتشل فيها ميكانيزمات البناء الحيوية ، ولا تستطيع جزئيات « د ن ١ » المستعمرة (نفتح الميم) أن تقاوم ، بل تستسلم لهذا الغزو الحرشي .. ونرى بعد هذا الفيروس الذي دخل عريانًا يبنى نفسه ويتكاثر على حساب الجزئيات الوراثية في النواة ، ويحولها بطريقة سحرية إلى أحجار يبنى بها المئات من بنى جنسه ..

والأمر كله لا يمكث أكثر من نصف ساعة .. فبعد عشر دقائق من دخول « د ن ١ » الفيروسي .. تتكون الأردية البروتينية ، وبعد عشر دقائق أخرى تحشى الأردية من الداخل بجزئيات جديدة من « د ن ١ » .. وفي هذه المرحلة يكون كل شيء قد انتهى ، فتنفجر الخلية ، وتخرج الفيروسات الجديدة لتقوم بهجوم جديد !

أما إذا مرت نصف ساعة ، ولم نشاهد مظاهر الغزو ، اضئ لم تخرج الفيروسات الجديدة ، فإنا نعتبر هذا استعمارا مقنعا ، فهناك شيء يحسب له الفيروس ألف حساب وحسابا ، فهو يصرف طيريقته الخاصة أن الظروف غير مناسبة للخروج ، ولن يضره شيء إذا بقي هناك شهرا أو سنة أو عدة

سنوات أو حتى عشرات السنوات .. فإذا انقسمت الخلية انقسم مع نواتها ، وكأنه جسيبر من أحجارها ، وقد يموت مع الجسم إذا مات دون أن يظهر له أثر .. فهو لا يعيش إلا مع كائن حي ! وعندما يحس الفيروس أن الظروف الحسنة قد عادت .. تكاثر ودمر .. ومن ظروفه الحسنة ضعف المقاومة أو أسلحة الدفاع في الكائن الحي الذي يحتضنه ، وكذلك الإشعاعات التي يتعرض لها الجسم ، أو الاحتكاك المستمر في الخلايا ، أو كبر السن .. الخ ..

ويقولون : أن الإشعاعات هي السبب في حدوث السرطان ، ولكنها ربما لا تكون السبب الرئيسي ، بل قد تكون عاملا دافعا إلى الفيروس المختبئ في أنوية الخلايا إلى الخروج من مكانه للتحطيم ..

وقد جاءت هذه الحقيقة من تجارب أجريت على البكتيريا التي يغزوها الفيروس ، الذي يطلق عليه هنا اسم « البكتيروفاج » أي الذي يأكل البكتيريا وهو النوع ذو الذيل .. والبكتيريا سليمة - أو يبدو هكذا - فهي تتغذى وتنقسم وتكاثر ، ومع هذا فإن الفيروس كامن فيها ، ولا يستطيع أن يفعل فيها شيئا ..

فإذا تعرضت البكتيريا لمواد كيميائية من ذلك النوع الذي يصيب الإنسان بالسرطان ، أو إذا تعرضت للإشعاعات ، ظهر الفيروس من مخبئه ، وهاجم وحطم ..

اذن .. فالفيروس هو الأساس .. والإشعاعات والمواد الكيميائية من الدوافع التي تساعد على الخروج .. ولهذا فإن الرأي السائد الآن أن الفيروسات لها القيادة في أحداث السرطان !

ومعنى هذا أن الإنسان قد يصبى في بعض خلاياه جزئيات « د ن ١ » الفيروسية ، ولكن المناعة والمقاومة هما اللتان تمنعانه من الخروج !

حقيقة تالئة ..!

ومع كل الأسرار التي يحيط بها الفيروس نفسه ، ومع كل المشكلات التي يتعرض لها العلماء في أدق مظهر من مظاهر الحياة ، تظهر لنا مشكلة ، لو توصلنا إلى حلها ، لحلت مشكلة الوم الخبيث !

فإذا سلمنا أن الفيروس من وراء مشكلة السرطان ، بقيت أمامنا مشكلة أعوص ، لم يستطيع العلماء أن يجدوا لها تعليلا مقبولا حتى الآن .. وهم معذرون ، فما ذكرته هنا ليس الا قشورا باهتة للموضوع ولو تعرضت له ، وكتبت فيه كما يجب

ان يكتب ، ما كفتنى صفحات هذه المجلة ، ولكننى اشقت على القارئ ، فالوضع - كما ذكرت - طويل ومعقد ، وتخلله الفاز .. هي الفاز الحياة نفسها !

والمشكلة التى تجابه العلماء هي أن الفيروس يعيت خلية او يضع خلايا ، وما دامت الخلية قد ماتت ، فلا يمكن ان تنقسم ، فقد تزح الفيروس مقومات نواتها واستولى عليها .. والسرطان ورم خبيث ، ينتج من انقسام الخلايا انقساماً هستيريا ، وما دامت خليته قد ماتت ، فما السبب الدافع الى ما حولها لكي تصاب بمثل هذا الجنون ؟

لقد وجدت الدكتور سارة هذه الحقيقة عندما كانت تجرى تجاربها على الانسجة الحية وعلى الحيوانات ، وهى تعترف صراحة انها لا تدرى من سبب ذلك شيئاً ، ولا يدرى غيرها من العلماء .. وتقول : ان هذا ربما يحدث من مواد كيميائية خاصة تنطلق في اثناء غزو الفيروس للخلايا ، او في اثناء تكاثره ، فيحدث الاضطراب والانقسام ، او قد تكون اسباب اخرى لازال نجهلها ... ولكن الذى توصلت اليه : ان الفيروس هو المحرك للسرطان .. هكذا تقول :

ويبقى سؤال حائر آخر .. اذا كان الفيروس من وراء حدوث السرطان في الانسان ، فلهذا لم يعزله العلماء من الاورام كما عزلوا غيره ؟

ولا يؤيد الاجابة عن هذا السؤال اى دليل علمى حتى الآن ..

ذلك اننا لا نستطيع ان نستخدم الانسان في تجارب السرطان كما نستخدم فى ذلك الحيوان .. فالتجربة الواحدة قد تحتاج الى عدة آلاف من الفئران ، ولا يمكن بآية حال ان نحضر عشرة من بنى جنسا ، ونجرب عليهم تجربتنا ، ونحققهم برشيع من النسيج المصاب بالسرطان كما فعلت سارة ، كما يفعل غيرها من العلماء مع الحيوان !

ولماذا لا نأخذ الرشيع من انسان مصاب بالسرطان ونحقق به الحيوان .. ؟

والجواب معروف ومؤيد بعض التجارب العلمية .. فلو اتينا بحيوانين مختلفى النوع ، كارب وفار ، واخذنا الرشيع من الفار المصاب بالسرطان وحققناه فى الارنب السليم ، فان الاورام السرطانية لا تظهر فيه ، ولكنها تظهر فى فار من النوع نفسه اذا حقناه بالرشيع ..

والسبب يمكن تعليله .. فالجزيئات الوراثية (د ن ا) التى تكون الفار تختلف عن الجزيئات الوراثية التى تكون الارنب .. وكذلك كانت جزيئات « د ن ا » الفيروسية ، فهى مخلوقة ومنظمة فى تركيبها نظاماً رائعاً حتى تصبح شبيهة بجزيئات « د ن ا » الوراثية فى الفار ، وبهذا تستطيع ان تندس بيننا . وتأخذ مكاناً مناسباً فيها ، وتتداخل معها كما يتداخل الحذاء فى قلبه مثلاً .. فاذا دخلت - هذه المرة - مع الجزيئات الوراثية التى تكون الارنب .. وجدت هناك الامور مختلفة تماماً ، ولهذا لا تجد ثمرة نستطيع ان نتغل منها ، لتتداخل فى ميكانيكية الجزيئات الوراثية الخاصة بالارنب ..! وهناك فرق كبير بين « د ن ا » فى فار وارنب وانسان !

ارابت ممي - اذن - التخصص الدقيق الذى تسير فيه جزيئات الحياة ؟

امل ليس سواه :

وبعد كل هذه المشكلات التى يتعرض لها العلماء ، لا بد ان يأتى اليوم يكتشفون لنا فيه حقيقة السرطان ، فاذا نجحوا فى اثبات ان للفيروس يدا فى حدوثه فما ايسر ان نربيه فى المعامل على انسجة حيوانية ، ونجهز على هيئة امصال - تماماً كعصا لسرطان الاطفال - ونطعم به الاجسام الحية ، لتكتسب الناعة !

واذا كانت مواد كيميائية ناتجة من حياة الفيروس ، فما ايسر ان نجهز لها المواد الكيميائية المضادة ، لتبطل عملها !

ولهذا .. فان المجهودات الضخمة التى يبذلها العلماء للكشف عن سر السرطان ، سوف تقودهم حتماً فى السنوات القليلة القادمة الى شئ يريح الملعدين فى الارض من الالم ، وتنفس البشرية الصعداء من اشراى الكابوس الرهيب الذى كان يجثم على صدرها ..

وبعد ... فان الذين يتمتعون ويتساءلون : اقى هذا العصر - عصر التقدم العلمى الرائع وعصر انطلاق الصواريخ - لا يستطيع العلماء ان يجدوا حلاً لمشكلة السرطان .. ؟

لهؤلاء اقول : اقرعوا ثانياً هذه القشور .. لتعرفوا اننا نقف امام اسرار الحياة نفسها .. ولكن عما قليل ، سوف ترفع الحجب ، وتظهر الحقيقة الماثرة ، ويرتاح الملعدين فى الارض .



السيطان

قصة بquam: محمود البدرى

ولكن وجود « القهوة » كان يخفف من وقع هذه
الرهبة .. فقد كنت تجد فيها دوماً بعض الجالسين
من أهل القرية .. ومن الغرباء الذين يعدون عليها في
موسم الحاصل الزراعية ليتسوقوا حاجاتهم من
نتاج الأرض وتلقى بهم المهدية في « المسودة » أو
ينزلون من « الحلزونة » هناك على الطريق المترب في
حد السيارات الكثيب .

وكانت أمسية من أماسي الحريف .. هبت فيها
الريح لينه بعد الغروب .. وزحف الفسق ثقيلًا

كانت « القهوة » الوحيدة في القرية ، تقع في الناحية
الشرقية قريبة من الحسرة .. وملاصقة لـ « سيستان »
مهجور .. كان فيما سلف من الأيام من أنصر
البساتين .. فيه من أصناف البرتقال والعتب والرومان
كل لذيذ ومستطاب .. ثم اجتثت أشجاره من فوق
الأرض .. وعفى عليها الزمان وبقي النخيل وحده
قائمًا يتمايل مع الريح .. وأعطت جندوعه الطويلة
التساحبة جواً من الكآبة المقبضة للمكان يحس بها
العابر في الليل والنهار .

فاضى العابوس الوحيد الملقب في سقف « القهوة »
والتي ضوها شاحبا على المكان وظهر الهباب وتسيب
المكبوت أول مظهر في دائرة السقف .

ثم ظهرت المناضد الخشبية المارية في الوسط
وحولها الكراسي من القش والخيزران موضوعه في
غير نظام .. وعلى الجوانب دكتان طويلتان ومقاعد
مهردة .. وبجوارها مناضد صغيرة حبيطة الحمل .

وكانت القهوة مستطيلة ولها طاقسة علوية وباب
واحد تصعد اليه ثلاث درجات على الطريق ..

ومنية بالطوب الأسود .. ولكن صاحبها طلاها
بالجير من الداخل والخارج وزينها بالنقوش
البدائية على قدر ما استطاع نقاش القرية وتحركت
فرشاته .. فبنت رسوم في الحيطان باللون الأزرق
الضارب ، تمثل المراكب الشائرة قلوها ، والسباع
المتحمزة للثوب على فريستها .. وخط طويل في
ديل الجدار يصور أبازيد الهلال متاهبا للمعركة .

وكان رمضان صاحب القهوة رجلا متوسط الطول
سمينا بعض الشيء ، في السابعة والأربعين من عمره
.. وكان يعمل من قبل في النيسل .. كان من
أصحاب المراكب التي تنقل الفلال والبصل والبطيخ
والتين من اسوان الى الاسكندرية .. فلما ظهرت
« الصنادل » والوابورات النهرية وأصبحت « كبة »
مستهلكة ولا تقوى على المنافسة .. أباعها واختار
القهوة ..

واكتسب من السعر والتفعل في البلاد خبرة
واسعة وعرف من اختلاطه بأصناف من الناس طباعهم
المختلفة ، وعرف كيف يتعامل معهم ويقضى حاجته
منهم . كما عرف من كثرة تروده على القاهرة
والاسكندرية كيف يزين قهوته ويأتي لها بالراديو
.. وأدوات القهوة والشاي « والتبناك » والبن من
مصادرها بأسعار رخيصة .

كما كان يأتي لأهل القرية بالمسكنات والمقايير
الجاهرة من بلاد بعيدة فاكسب شهرة عريضة ..

وكان رواد « القهوة » من العلاحين الذين يشقون
في الحقل في النهار فيجدون الراحة والمتعة في
الاستماع للراديو في الليل وشرب الشاي الأسود
ولعب الدومينو .. أو من تجار الفلال والمساوي
العابرين الذين كان من السهل عليهم أن يبيعوا
ويشتروا في « القهوة » .

ومن الرواد من كان يجلس ساكنا يسبح مع خواطره
.. ومنهم من كان يرفع عقيرته كأنه في السوق ..
فكان رمضان يخفف من هياجهم ويسكنهم بالكلمة
الحلوة والابتسامه الناعمة ..

وعلى الرغم من رداءة موقع « القهوة » .. وحشة
الطريق إليها .. فانها كانت المكان — الوحيد في
القرية .. بعد المسجد .. الذي تتلاقى فيه الوجوه
وتفيض في أراجائها العوس بالرغبات المكبوتة
والأحلام وأمانى المستقبل ..

فتذاك يأخذ الفلاحون في الحديث عن شسئون
مماشهم وأحوال زراعتهم .. عن السماد والبذور
والقطن .. ومحصول القمح والذرة والبصل والشعير
وأسعار المواشي .. والفلال في السوق .. وعن
الفيضان التي أهلكتها المن وأكلها الدود والتي بورك فيها
فانت باجود المحاصيل . وعن الذين يرضون ويعوتون
بيوتهم وتاكل أكبادهم البلهارسيا .. والذين يذهبون
الى المستشفيات فلا يلقون أية عناية على الإطلاق ولا
يحقن بهم أحد ماداموا في الدرجات المجانية .

وعن الدين يقتلون ويقاثلون في ظلام الليل أخذا
بالتأثر أو انتقاما للنفس والعرض ..

وعن الذين تركبون المخاطر للسطو والنهب في
علس الليل ومنهم من يصل الى غيبته ومنهم من يرتد
على عقبه خائبا مدحورا ..

كان الحديث متصل الحلقات وفيه طرافة وإن
كان معادا ومكررا كل ليلة .

وكانوا يتحدثون عن يحويهم باعتزاز وفخر
ويزيمون نتاج أرضهم ومقدار محاصيلهم ، أما الذين
يكرهونهم فكانوا يتناولونهم بالسخرية اللاذعة
ويخشون محاصيلهم حتى لا تأتي زراعتهم الا بالقليل
أو لا تأتي بأى شيء على الإطلاق !

وفي الهزيع الثاني من الليل .. تخطى العتبة
شاب مسلح في الثامنة والعشرين من عمره طويلا
أغبر السحنة ضيق العينين وفي صدغه جرح غائر
وكان يرتدى جلابة داكنة وحذاء أحمر من جلد البقر
ويصع على رأسه لبنة حمراء ودار ببصره سريعا في
أرجاء القهوة ثم جلس وهو يلقى تحية عابرة على

الموجودين ناصبا قامته ومرسلا عينيه الى الخارج ..
وأراح البندقية السريعة الطلقات بجانيه ، ثم طلب
فنجانا من الشاي ، وأشعل سيجارة وأخذ ينفض
رمادها بحركة رتيبة من يده .. وكان من يقع بصره
عليه في مجلسه .. يدرك مقدار زحوه بنفسه ...
وصلفه وغروره والجهالة التي تفتي عينيه وتلا
فراغ رأسه ، والواقع أن في أعماقه كانت تدور أشياء
كثيرة .. أكثر من فورة الشباب ووفرة الصحة
واحساسه بالقدره على أن في استطاعته أن يحصل على
كل ما يريد بقوة ساعده ..

— وتحركت عيناه في كل اتجاه وهما تخرقان
حجب الظلام في الخارج .. وظل مسددا بصره الى
بميد وهو يسمع بأذنيه كل حركة ..

وكان رمضان صاحب القهوة يراقب هذا الشاب
من مكانه منذ جلس ووضع البندقية بجانيه

كان دياب يأتي في بعض الليالي الى « القهوة »
بصفة غير منتظمة يشرب الشاي ثم يمضي لطيفته ..
وكان شريفاً شديد البطش ومعروفاً بقدرة .. ومنذ
قتل أبوه غيلة وهو يحمل في صدره الحقد والضيق
على الناس أجمعين .. وشبه ليقتص وينتقم فقتل قاتل
أبيه .. ثم استلذذ صبيحت الإنار وأخذ
يقتصّل ويسرق دون حساب ~~في باب ودون~~
غاية وكان كلما قبض عليه يخرج من السجن لانه
لا أحد يجزئ على الشهادة ضده .. الخوف من بطشه
.. ولا أحد رآه وهو يفعل فعلته .. فينهز ركن
الجريمة ويخرج هو أشد ضاروة مما كان ..

وأخذت الريح تزداد هبوا فحركت فروع الأشجار
وغشت الرجل في الدرب .. ولم تكن « القهوة »
تتوقع أي قادم جديد بعد هذه الساعة .. وبدأ
النعاس يزحف على الجالسين ..

وبدا ظل الليل يخيم على القرية بظلامه ووحدته ..
وظهرت الوحشة واشتد نباح الكلاب كلما أوغل
الليل .. وقال نفس الناس في الدروب ..

ونظر دياب الى صبي القهوة الذي أخذ يداعبه
النعاس ..

وقال له :

— هات لي شاي يا حساتين ..
والتفت الى الداخل وهو يضيف :
— تقيل .. شوية .. يا معلم رمضان ..
— حاضر ..

وحمل له صبي القهوة فنجان الشاي ..
وجلس دياب يشرب الشاي في صمت ووجوم ..

تحرك شيء كالشهاب في السماء ثم بدأ نور أحمر
على الجسر .. نور سيارة تخطف خطفا في الليل
المعتم ..

وكانت الكلاب تنبح في الناحية الشرقية من القرية
كانها تطارد أشباحا جديدة .. ظهرت في
اليساتين ..

ثم عاد السكون ثقيلًا والظلام أشد وقعا على
النفس ..

ومر على باب المقهى عابر لم يكن يتوقع مروره
أحمر في هذه الساعة .. مر الصراف يرافقه الخفير
بحمل له شقائيه .. وقال الصراف وهو واقف في
الظلام في الخارج ..

أستمع بكوب من الماء البارد يا معلم رمضان ؟

— حاضر .. تأخرت الليلة يا عمي « خير » ..

— أتعني الفلاحون كما تعرف .. وفاتننى سيارة
مرت الآن على الجسر .. وأرسلت حمدان ليوقفها
ولكنه نام في الطريق ومرت السيارة قبل أن يوقفها
أحد .. أفينون .. تصور العمدة .. لم يجسد غير
حمدان آكل الأفينون ليرافقني ! ..

— تفضل استريح ..

— لا يمكن .. لابد من الرواح الليلة للبندر ..
بكره التوريد .. ومعى الفين جنينه تحصيل لازم
تورد ..

— تفضل العشاء ..

— شكرا .. زهرة أعدت لي لقمة بسيطة في بيتها
.. وأرسل لي الشيشة هناك .. تسلى بها لقاية
ماتيجي ، السيارة التي طلبتها بالتليفون من البندر ..
ومشي رمضان مع الصراف حتى دخل بيت زهرة ..

وكان دياب لا يزال فى مكانه من القهوه ..
وعينه وسمعه الى ما يجرى فى الخارج .. وبدا أكثر
قلقا ..

وأشعل سيجارة ..

وأزاح اللبدة قليلا الى الوراء ثم عاد فسواها .
وكان ردائه الاسمر جديدا ويبدو كأنه خارج لتوه
من يد الخياط .. وقد زاد الحائك من اتساع عروة
الصدر وضيق من الأكمام فبدأ الجلياب كزى أهل
السواحل .

وحرك عينيه عن يمين وشمال ثم خرج متجها الى
بيت زهرة .. ولكنه وقف على الباب ولم يدخل
واتخذ طريق الجسر .

وكان بيت زهرة .. على ناصية الدرب .. وفى
طرف البستان المواجه للقهوة .. وكانت قد خرجت
منذ ساعة تضع الحب للدجاج فى الحظيرة وتنتقد
السمجات .. ثم عادت الى مجلسها من مدخل بيتها
.. والريح تحرك سعف النخيل وأوراق شجيرة
اللبق القائمة بجوارها .

وكانت الظلمة تلف كل شيء والسكون عيقا
وكان يقطع هذا السكون نباح الكلاب فى الدروب من
حين الى حين ثم ينقطع صوته ويخيم السكون على الجبل
وتحركات زهرة الى سطح بيتها وتطلعت فسرلت
قلوع المراكب ييضاه تنتفض فى اللب الليل ..
وكانت المراكب من قبل جزءا من كيانها ووجودها .
فقد كان زوجها نوتيا فى النيل ثم «تغرب» وكان يذهب
ويعود اليها بعد شهر .. بعد سنة .. وتنتظره فى
كل مرة بلهفة الأنتى وهى تترقب عودة رجلها . ثم
أقصر فى الزيارة وعلمت أنه تزوج من «بحرى» وحز
الخبر فى نفسها ومزق اعماقها فقد كانت جميلة
ومطعم أنظار الشبان فى القرية . فلماذا تزوج عليها
ويؤذيها فى أنوثتها ويطعننها بفدر ؟ وأخذت تتلقى
الغمزات من القرويات العاملات «البلاص» . والمارات
من تحت بابها ، وتدفن الألم فى نفسها، وتود أن ترى
زوجها لتفرض أظافرها فى لحصه ولكنه مات فى
«القرية» وحزنت عليه وبكنه بحرقة رغم كل ما
جرى منه ! ..

وبعد موته بسنة كانت تطمح فى الزواج لأنها
جميلة ولكن لسوء حظها لم تتزوج وظلت أرملة ..
وكانت فقيرة وتود أن تجد شيئا تنكسب منه
لتمعيش .. وكان بيتها على الطريق الى «المردة»

وكان «النوتية» يسرقون حاجات السلطة فى زمن
الحرب من «العنادل» ويبيعونها بأرخص الاسعار .
وكان الذين يشترون منهم هذه الأشياء يبيعونها
لأهل القرية والقرى المجاورة ويكسبون كثيرا فباع
زهرة قطعة حلى لها وأخذت تشتري منهم هذه
الأشياء وتبيعها ..

وربعت وعاشت مستورة ..

وذات غروب قرع شيخ الخفراء بابها .. وأطلت
مدعورة ..

وقال الرجل بوجه حامد وهو يدخل من الباب
والبنديقة على كتفه ..

— مساء الخير يا زهرة ..

— مساء الخير «يا أبو حسن» ..

— سمعت خبرا .. أثنى ..

— حير ان شاء الله ..

— انك تاحرين فى بضاعة السلطة العسكرية
الإلحيرية ..

— أنا ..

— واحمر وجهها ..

— آجى .. وصار ورسلا .. شاهدان عليك .

— بالله .. لا تصدق ما يقوله الناس .. انهم
ملاحين ..

— يا زهرة .. غرام .. تؤذى نفسك وانت وحيدة
مسيكة ..

وفحص بعين الصقر المكان ثم صعد الى الرواق
وأغلقت الباب وصعدت خلفه وهى ترتجف ..

ودار ببصره يتفحص القاعة .. ونيش فى كل
الأشياء المستورة ثم نيش فى صومعة للفلال ..

وأخرج منها أشياء كثيرة من المسروقات واصغر وجه
المرأة وقالت بضراعة

— فى عرضك ..

وأمسكت بثوبه وركعت على الأرض .. ونظس
الرجل الجصور الى عينيها الباكيتين المتوسلتين والى

مديلبها الطرز بالترتر على جبينها التائق وأمسك
بنراعه ودفعها على الأرض .. وهى تزدد التصاقا به

وضراعة ..

فى عرضك ..

— طيب يا زهرة من أجل خاطرك .. هذه المسرة

«سماح»

وقبلت يديه .. وتركها وخرج من بيتها ..

كان هو نفسه يشعر بانتعاش وحيوية ويستدعى
الخفير ليحضر له الفلاحين المطلوب منهم المال ..
ويشعرون في الزعيق وهم يحاسبونه على مطلوباتهم
.. ولم تكن زهرة تضيق بهم ذرعا أبداً من أجل
خاطر الرجل ..

كان الفلاحون في جذب وشد معه .. ليس فيهم
من يدفع دون معازكة كلامية أبداً وكان الرجل واسع
الصبر ويقابل عراكمه بالبسمة واللين ويأخذ منهم
الأموال باللطف والحيلة بطريقة ناعمة ، وقد اعتاد
على زعاقهم .. ولم يكن ذلك يعوقه عن أداء عمله
أبداً ..

ولم يكن هو يعرف أنهم أميون لا يقرءون ولا
يكتبون يزور أو يضيف حساب شخص إلى مطلوبات
شخص آخر .. كما يفعل سواه .. بل كان أميناً
ونادر الوجود في أمانته وعمله ..

وكان معظم الفلاحين في القرية يحبون الرجل
لأنهم ذاقوا الويلات من سلفه .. ومن الذي كان
يصطبرهم لدفع المال مرتين .. من الذي كان يطلب
الرشوة .. إذا حذر استمارة بنك التسليف للسلعة
أو السداد أو التقاوى ؟

وحدث الصبر بيت زهرة هذه الليلة مبتسماً برغم
معه وأرماده في العمل .. وقال ..

.. العشا .. بارهرة ..

.. حالا .. !

.. خلاص مش حتنعبي مني ثاني .. دي آخر
ليلة في بلدكم ..

.. ليه .. كفا الله الشر ؟ .. !

.. العاش .. !

.. لازلت في نظري شابا .. !

.. ولكن السن .. ! رفضوا أن يمدوا إلى سلسلة
واحدة .. قالوا الشباب كثير ..

غيرك يبعث عن قوته .. وأنت أخذت دورك في
الحياة والعمل فدع غيرك يأخذ دوره .. لهم الحق ..
والحمد لله .. ربيت أولادى جميعاً .. واستطاعوا
أن يقفوا على أرجلهم .. ومنهم الطبيب والمهندس ..

.. كم عندك من الأبناء يا عمى « خير » ؟

.. ستة أولاد ..

.. ماشاء الله ..

.. والبنات ؟ ..

ولكن في نفس الليلة قرع بابها مرة أخرى ..
وكانت تعرف هذه المرة لماذا عاد .. عاد ليأخذ ثمن
سكوته .. وأغلق الباب ورامها وألقاها على الحرام ..
واستنجابت له وكانها كانت تنتظر هذه اللحظة
.. لتشعر بالأمان ..

ومنذ تلك اللحظة أصبحت عشيقته .. وأخذت
تنصرف كما يحلو لها ..

وعرفت القرية أمر هذه الملاقة .. وكان هناك
رجل من القرية يفكر في تزوجها ولكنه تراجع لمسا
علم أنها معشوقة شيخ الخفر خاف ولم يجرؤ ..

وأصبحت عشيقة شيخ الخفر وحده .. فلمعات
كانت قد بلغت الأربعين من عمرها ولكنها ظلت
محتطة ببعض جمالها .. وظلت مطمئنة الرجال ..
وكانت لها شخصيتها فلم تكن رخيصة ولا مبتذلة ..

وكان دياب يمر على بابها عابراً يطلب جرعة ماء
.. ثم أصبح يتودد إليها .. ثم أصبح يجيء عندها
في أحر الليل بعد جولاته الليلية .. وينام إلى الصباح
.. ولا يصح به أحد ولا تراه عين .. وتضمينه
وتؤانسه وأحبته أكثر من أي رجل .. مع كل صفاته
كانت تعرف أنه شقي ومطارد .. ومع ذلك ظلت
تحبه بجنون

وكانت بطبعها نظيفة تكسى البنية وترتفع
وتهيئ المكان المريح للرجل .. وبيتها أول بيت
يستقبل القادم للقرية كما كان آخر بيت للخارج
منها ..

وكان الصراف بعد أن يؤدي عمله في القرية ، وهو
يسكن في البندر .. يجلس عندها في الليل لأنه
يجد كوب الشاي الجيد والمصباح المضيء الذي يراجع
على ضوءه دفتر اليومية وورد المال ..

وكانت المرأة التي تحب الشباب وتبحث عن
الرجل القوي .. تجد أيناساً في حضرة الصراف
المعجوز .. كان قد اقترب من الستين .. بطربوشه
الطويل الأحمر وجاكتته على جلبابه الأبيض الزاهي
كانت زهرة تستريح إلى وجوده وتشعر بالأمان في
حضرتة .. وكانت تستريح إلى ترتمه وهو يراحم
حساباته بصوت عال ..

وعندما يجيء أحياناً في العصر ويدخل بيتها ..
مساندناً .. ويجلس على الحرام في المحاز ويطلب في
وقدة الصيف كوب الماء المروق من الزير المقام في
مهب الريح ..

كانت تحب أن يرجع الرجل العجوز الى بيته في
أمان .. وظلت ترتش وتخاف حتى جاءت السيارة
وركبها الصراف وبارح القرية ..

فتح دياب عينيه بثقل شديد فوجد الصبح قد
طلع والشمس تشعشع على الكون ووجد في رأسه أثر
المخدر .. ولم يحدث أن نام قط مثل هذه النومة
وأحس في عينيه بمثل هذا الثقل .. وكان قد كمن
للصراف في مكان موحش عند القنطرة ليمتعض طريق
السيارة بسلاحه الرهيب ويسرقه وان قاوم سيفتله
ويقتل السائق ويقتل كل من يقاوم رغبته المجنونة
ولكنه أحس وهو جالس متحفظ بثقل في عينيه
ودوار في رأسه ثم راح في غيبوبة .. وأدرك بعد ان
استفاق - أن رمضان صاحب القهوة قد وضع له
المخدر في فنجان الشاي الأخير الذي شربه في القهوة
قبل أن يتحرك في الليل ..

واستدار بفيظ شديد وهو يعرف من تجاربه أن
الفرصة قد أفلتت منه الى الأبد وانه لا يمكن أن يحدث
نفس الشيء في الحياة مرتين قط .. ورفع بندقيته
.. وأطلق ثلاث رصاصات في اتجاه القهوة أصابت
كلها جذوع الأشجار ..



لم أحلفهن قط .. وكذلك كان والدي .. لقد
خلت خلقتنا من البنات ..

وبرقت عيناه سرورا .. وأدركت سر سروره فان
معظم الرجال لا يحب خلفه البنات ..
وجاءت السرجيلة لعمى حير ، فطوى دفاتسره
واخذ يندبها ..

وكان الخفير الذي يرافقه .. قد جلس على الباب
.. وأخذ النعاس والبندقية بين رجليه ونظر اليه
الصراف وابتسم وهو يقول لزهره :

- سرقوا منه البندقية ثلاث مرات .. وحوكهم
امام المجلس العسكري .. وفي المرة الرابعة سيفصل
بأذن الله .. انه الأفيون ..

- ضربة في قلب عبد الموجود .. هو الذي علم
الشباب أكل الأفيون في البلد انه يبيعهم لهم
بالأجل ..

- كان الفلاحون .. يزرعون الأفيون في ههنا
المناطق بأيديهم ولا ياكلونه .. ولا يفكرون في ذلك
أبدا .. فلما حرم عليهم أصبح مستطابا .. هكذا
الحياة ..

وصاح الصراف في الخفير ..

- اصبح يا حمدان .. وكلم النملة ، لاسفل
ل اية سيارة .. اذ يبدو ان عربة السائق توفيق في
مشوار آخر ..

- هروح الليلة .. يا عمي خير ..
- ضروري يا بنتي غدا التوريد .. وهذه آخر ليلة
في بلدكم .. أراك بصافيه في ملوى ..
زورينا ..

- حاضر .. والنبي نفسي .. اوى ملوى ..
- أنا في انتظارك هناك ..

وخرج الخفير يطلب السيارة .. وجلس الصراف
مسترخيا .. يرقب النجوم من خلال السحاب الذي
أخذ يظهر في السماء ثم يتبدد ..

وكان القمر لم يطلع بعد .. والرياح قد ازدادت
هبوبا .. وخشيت زهره أن يدخل عليها دياب في
هذه الساعة فيجد الصراف وحده عندها فتحدثه
نفسه بالشر .. وظل هذا الخاطر يعذبها فتسحب
لونها ..

في نهاية الموسم السينمائي

بقلم :
أحمد الحصري

شاهدنا في ختام الموسم السينمائي الأخير (٦١ - ١٩٦٢) فيلمين هامين ، يعتبران من أهم ما عرض علينا خلال الموسم جميعه . اولهما الفيلم الروسى « السيدة والكلب الصغير » ، الذى يقف جنباً الى جنب مع الفيلم الايطالى « الليل » - وإن اختلفا فى النوع - كنموذج رائع للأخراج السينمائي فى أعلى مراتبه ، وللمستوى الذى يمكن أن يصل اليه الفن السينمائي من تعبير عندما تكتمل له كل عناصر التنوع والإجادة . والفيلم الثانى هو الفيلم المصرى « صراع الأبطال » الذى اكتسب أهميته من اعتباره خطوة سليمة فى الاتجاه الصحيح ، ومن الجهود التى بذله مخرجيه توفيق صالح .

السيدة والكلب الصغير

كما يلاحظ خروج هذه الأفلام عن الجمود السابق الذى كنا نلمسه فى الحركة داخل إطار الصورة وفى ثبات آلة التصوير ، وانطلاق الفنيين الروس الآن فى حرية تامة للتعبير عن أدق الاحاسيس ، وهى بطبع لاى شخص شاهد فيلم « أنشودة جندى » أن ينسى تلك اللقطة الخالدة للندبة ، وهى تلاحق الجندى ، بينما تدور آلة التصوير بحيث تبدو لنا الدبابة وكأنها تتابعه فى الأرض والسماء وكل مكان ؟ بدأنا نلمس هذا الاتجاه الجديد فى السينما الروسية منذ حوالي ست سنوات . وكان أول الأفلام التى

أن من يتتبع الأفلام الروسية خلال تاريخها الطويل لابد أن يحس بالتغير الذى طرأ على الإنتاج السينمائي الروسى فى السنوات الأخيرة من حيث الموضوع الذى تدور حوله أحداث كل فيلم . وبعد أن كانت ادوار البطولة فى كل فيلم منها لعدد من الناس أو أهالى مدينة بأسرها أو للشعب جميعه ، صرنا نشاهد أفلاماً روسية تتعرض لبطولات فردية وتبحث فى العلاقات الإنسانية بين فرد معين وآخر .



انا نسر في الصيف بصحبة كلبها الصغير

على شاعر كل منهما ويقاسي الاثنان ، يسافروا الى بلدتها حيث يلتقي بها في مسرح البلدة ، ثم تسافر هي اليه في موسكو وتقابلها في حجرة فندق ، ويواجهان الحقيقة ولكنها لا يتخذان اي قرار ، فهما خائفان من مواجهة الحقيقة / وينتهي الفيلم باختفاء تدريجي دون ان تحل المشكلة .

ومخرج الفيلم جوزيف هيفتز ينفذ الفيلم بمنتهى الاخلاص للقصة الاصلية ، وهو يقدم لنا قصة بالصور السينمائية تتفق تماما مع ما كتبه تشيكوف بالالفاظ . وهو يعتمد على الموضوع الاصل ويستمد منه اللغة المرئية التي يعبر بها عن الفكرة الاساسية . ولهيفتز مقدرة تامة على وضع الفيلم في فترته الزمنية بالضبط دون ان يقحم عليه اي شيء ، والمرحلة الاولى من الفيلم التي يتم فيها تقديم المصيف ومشاهد التعارف بين البطلين وتطور العلاقة بينهما ، تقرب من حد الكمال . أما المرحلة الوسطى التي نتعرف فيها على اسرة جوروف ، فانها تعترض انسجامنا الى حد ما ، وتتقاطع مع سحر المرحلة الاولى ، ولكننا سرعان ما تعود ثانية الى المشاهد الثنائية بين البطلين وبدا نعود الى الاندماج في هذه العلاقة بالرغم من نهايتها الحزينة ، اذ لا يتحد البطلان ولا ينفصلان ، وانما اختفاء تدريجي كما سبق ان ذكرت والممثلان الرئيسيان يتعاونان مع المخرج هيفتز الى اقصى حد ، فيكونون سويا فريقا ممتازا كل يعمل

لفتت انظارنا هنا في مصر الى هذه الانطلاقة الجديدة هو فيلم « الطلقة الواحدة والاربعون » وهو اول فيلم من اخراج شوكرى ، ثم فيلم « البجعة الطائرة » من اخراج كالاتوزوف . وتلتهمسا افلام اخرى نذكر منها على سبيل المثال « مصر انسان » من اخراج بوندراشوك ، « انشودة جندي » من اخراج شوكرى ، « رسالة لم ترسل » اخراج كالاتوزوف ، « السيدة والكلب الصغير » من اخراج هيفتز ، و « السماء الصافية » من اخراج شوكرى ايضا .

وفيلم « السيدة والكلب الصغير » انتج عام ١٩٥٩ وان كان لم يعرض علينا هنا الا اخيرا . ولقد نال هذا الفيلم بالاشتراك مع فيلم « انشودة جندي » جائزة مهرجان كان للسينما ١٩٦٠ عن احسن مجموعة من الافلام تقدمت بها دولة واحدة . ولقد عرض هذا الفيلم في مصر تحت عنوان « الزوجة العاشقة » ، ولو لم تشا الصدفة وحدها ان اقرا اعلانا عن الفيلم باللغة الفرنسية يحمل اسمه الاصلى لما عرفت من اسمه العربي انه نفس الفيلم الذي اترقب عرضه ، وربما كان هذا سببا في ان كثيرين من المهتمين بالسينما هنا لم يلتفتوا لهذا الفيلم الهام ، فعرض اسبوعا واحدا دون ان يلاحظه احد . فالدار التي تعرض هذه الافلام (الروسية) لها قدرة عجيبة على عدم التمييز بين الجيد من افلامها وبين ما هو اقل من ذلك في طريقة النهاية والاعلان عن هذه الافلام .

ولقد انتج الفيلم بمناسبة مرور مائة عام على مولد الكاتب الروسي الكبير انطون تشيكوف ، وهو مأخوذ عن قصة قصيرة له تحتل مكانا هاما بين مؤلفاته في هذا اللون ، وهي تصور اشخاصا عاديين في تصرفاتهم ينكرون امورهم للقدر ولا يتخونون اى خطوة ايجابية لايجاد حل لمشكلتهم . وتبدأ القصة في مصيف يالتا على البحر الاسود في نهاية القرن الماضي حيث يصطاف ديمتري جوروف ، وهو موظف من موسكو غير موفق في زواجه . وانا سرجيفنا زوجة صغيرة زوجها رجل محافظ يكبرها سنا ويعيش في بلدة صغيرة ، جاءت هي الاخرى تفضي اجازة صيف بصحبة كلبها الصغير . وتنشأ علاقة بسيطة بين الاثنين ، ولكن الدراما تبدأ في التفاعل تحت السطح الذي يبدو هادئا ، وفي نهاية الاجازة يفترقان ويعود كل الى أسرته ، وتأتي نقطة التحول بعد ذلك عندما يتحقق كل منهما من حقيقة مشاعره نحو الآخر ، ويدرك ان علاقتهما لم تكن سوى حب حقيقي كبير يستحوذ

التنمیل نهائیا لاعتلال صحته . وقد سبق له ان اخرج بنفسه فيلما عن قصة « المعطف » لجوجول ، التي سبق ان اخرجت عدة مرات في السينما . وقامت بدور البطلة الممثلة الجديدة ياسمين . وهي طالبة في جامعة موسكو تمثل لأول مرة في هذا الفيلم . فلتنابع اسمها ولنترقب اقلها المقبلة مثملا فعلنا من قبل مع زميلنا تاتيانا سامويلوف بطلة فيلم « البجعة الطائرة »

بقى ان تحدث عن مصور هذا الفيلم اديريه موسكفين وعن مدى التعاون بينه وبين المخرج ، فقد احوال مشاهد الناطق في يالنا على سبيل المثال الى لقطات معبرة تفيض شاعرية . ولا يمكنك ان تدرك كيف يمكن للتصوير السينمائي ان يعبر عن ادق العواطف الا اذا شاهدت مجهود موسكفين في هذا الفيلم . ونحن نحس بقوة شعور المحبين في لقطاته القريبة ، ونذكر عدم قدرتهما على ايجاد حل في لقطاته البعيدة .

وموسكفين يعمل في السينما الروسية منذ ايام السخطا الصامتة . ومن اشهر الافلام التي قام بتصويرها « ثلاثية مكسيم » من اخراج كوزينتزييف وبرور . وفيلم « ايفان الهيب » من اخراج انزنشتين هذا الفيلم جدير بان تقتنى نسخة منه ، اذا كانت نعتزم فعلا شراء نسخ من الافلام الممتازة لحفظها ، ولاناحة الفرصة امام طلبة المهنة العالي للسينما لدراستها وعناقشتها على مر السنين .

صراع الأبطال

من بين الافلام السبعة والاربعين التي قدسيتها السينما المصرية خلال موسم ٦١ - ١٩٦٢ لم يبرز فيلم مثملا بـ « صراع الأبطال » عاليا وسط هذه المجموعة من الافلام الروائية المتكررة . بوز لسبين اولها : انه يعالج موضوعا جديدا وجديدا عل السينما المصرية ، ولانها : قوة تنفيذه وتماسكه بغضل الجهود التي بذله المخرج توفيق صالح .

وموضوع الفيلم تعرض لقرية مصرية تعاني من المرض والجبل والاستعباد . فمالك الارض يستغل اهلها ويتحكم في مصائرهم ، وقابلة القرية تسي الى المرضى اكثر مما تفيدهم ، وسداجة اهل القرية وتعالجهم وتواكلهم تقودهم من سيء الى اسوأ . هنا يصل طبيب شاب يؤمن بان مثل هذه القرية هي اليدان الذي يجب ان يؤدي فيه رسالته نحو اهلها ، بعاجلهم ويوجههم للتخلص من سيطرة المالك الكبير .

بنفس الثقة والهدوء ، يذكر هنا مشهد « أنا » وهي ترقب الركاب وهم يقادرون سفينة وصلت الى ميناء يالنا ، أملة أن يكون زوجها بينهم ، حتى تجد مخرجها من حالتها التي لا تجد لها حلا . وعندما ينضم اليها ديمتري ويتجهان الى حجرتهما في الفندق ويفتقدان الباب خلفهما ، لا يحتاج هيفنز للتعرض لما يدور بينهما داخل المخدع ، مثملا بفعل سائر مخرجي العالم - خصوصا في السنوات الأخيرة - على اختلاف جنسياتهم حتى المصريين منهم ، وليكنه ابلغ منهم جميعا اذ يكفي بان يعرض علينا احساس « أنا » بذنبها في لقطتين او ثلاث لا أكثر . والفرصة هنا مواتية لكي نذكر الفرق بين نظريتهما لهذه العلاقة ، بين تعبير وجه « أنا » وبين تعبير وجه « ديمتري » وهو يتناول شرائح البطيخ شسارد الدهن . ومرة أخرى بين تعبير وجه « أنا » عندما يتحرك بها القطار مغادرا يالنا ، وبين عدم اهتمام ديمتري بالاحتفاظ بقفازها الذي تركته وراءها واكتفى بان يضعه على سياج المحطة يهدو . وعندما يتضح للآتين انهما يحبان بعضهما ، نذكر تعبير الممثلة الاولى عن خجل « أنا » وتصرفاتها التي تدل على عدم خبرة الشابة الصغيرة . فعندما شاهدت ديمتري في المسرح نهضت بسرعة وتعرضت لـ « صراع الصالة الى المرات الجانبية تهبط فلها « قلوا آخر في حين يروح الناس ويحيون امام أعيننا » . المشهد قطعة ممتازة من الاخراج السينمائي للتعبير عن حيرتها وارتباكها . ولا يفوتنا ان نذكر اهتمام هيفنز بالتفاصيل الدقيقة شأنه شأن كل امثاله من المخرجين العظام ، فليس من المستطاع احياء صورة ذلك العصر واقتناعنا بالجو الذي يريده الا عن طريق التفاصيل الصغيرة .

ويعرف عن هيفنز انه أكثر نجاحا في افلامه التي تدور في عصور سابقة ، وهي افلام « نائب البلطيق » ١٩٣٧ ، « عضو في الحكومة » ١٩٣٩ ، « المائسة الكبيرة » ١٩٥٤ ، « مشكلة رومانزيف » ١٩٥٦ . ولكنه لم يصل الى نفس المستوى من التوفيق في فيلمه المصري « القضية التي تؤيدها » ١٩٥٨ . ثم عاد واسترد سيطرته التامة في فيلمه الاخس « السيدة والكلب الصغير » .

وقام بالدور الاول الممثل الكسب باتالوف . فنجح في اداء دور الشخص الذي اسلم امره الى القسود لا يجرؤ على حل المشكلة . ولقد سبق لنا ان شاهدناه في بطولة فيلم « البجعة الطائرة » من قبل ومن الحزن ان نقرأ اخيرا انه قد يضطر لامتنزال

ولكنه يجد نفسه وحيدا في المصرة . ويتغشى وباء الكوليرا في القرية عن طريق فضلات الطعام التي كانت تلفظها قوات الاحتلال في ذلك الوقت ، ويكتشف الطبيب خطورة الموقف ، وينادي باتخاذ ما يلزم من اجراءات لعدم تفتي الوباء في سائر البلاد ، ولكنه يصطدم بالروتين في صورة معتش الصحة ، وبالجهل في صورة القابلة ومن ورائها اهالي المصاين ، ويتفوذ المالك الكبير الذي يستفيد من بقاء الفلاحين على ما هم عليه . ويستمر الطبيب في صراعه حتى يتمكن من حصر الوباء وعلاج اغلب المصاين .

والموضوع الاساسي جاد كما نرى ، وكان من اللازم لكي يصل الى هدفه ان يقوم بتنفيذه مخرج قادر متمكن . ولقد قام توفيق صالح باخراج هذا الفيلم بالصورة التي ادهشت كل من لا يعرف هذا الاسم من قبل . فتوفيق صالح ليس من مخرجينا الذين تشغل اسمائهم مداخل دور السينما بالفيلم تلو الآخر . وهذا الفيلم هو ثاني فيلم طويل من اخراجه ، كان فيلمه الاول هو « درب المهايل » من تأليف نجيب محفوظ ، اخراجه توفيق عقب عودته من الخارج ، وعرض عام ١٩٥٥ ، وقوبل وتلك بكل اعجاب وتقدير من الناحية الفنية ، وان لم يحظ بها يستحقه من نجاح من الناحية التجارية ، كان نموذجا جيدا للتركيز والتماسك والافتان ، ومازلنا نذكر توفيق المخرج وهو يقدم لنا سكان درب المهايل في تسلسل متقن وارتباط سليم ، ثم تلتس الامتلافة بينهم اثناء النهار ووقت القبول وعندما يحل المساء ، ثم تلتس اصابع المخرج وراء تطور هذه الصلاقة عندما تكسب ورقة البانصيب التي استقرت في يدي المجنوب « قلة » ، ويتقلب هدوء الدرب الى صراع مستمر بين كل سكانه .. الى آخر الفيلم .. لقد نال توفيق صالح من فيلم « درب المهايل » احسدى جوائز الاخراج التي قدمتها وزارة الثقافة والارشاد

القومي في المسابقة الاخيرة . وظلنا بعد ذلك نرجب الخطوة التالية لهذا المخرج الذي وصل الى هذا المستوى . في اول تجربة سينمائية له ، ولكن لم تسنح له الفرصة لاسباب خارجة عن ارادته من ناحية ، ولانه كان يرفض اخراج الموضوعات الروتينية التي لا تحمل افكارا جديدة من ناحية اخرى ، واخرج توفيق صالح خلال هذه الفترة عدة افلام تسجيلية قصيرة نذكر منها « فن العرائس » بالالوان لحساب مؤسسة دعم السينما ، قبل ان تناح له الفرصة ليقدم لنا فيلمه الطويل الثاني « صراع الابطال » .

اول مايلفت النظر في هذا الفيلم هو واقعية البيئة التي تدور فيها احداثه ، ويعود هذا الى حسن اختيار امكان التصوير الخارجى والى مطابقة المناظر التي شيدت داخل الاستديو لواقع الحال في الريف المصري ، مما يجعل المتفرج يحيا مع اشخاص الرواية وينتقل معهم من مكان الى آخر ، يحس بنفس احساساتهم ويلبس مشاكلهم . وهذا امر قلما نحس به في سائر افلامنا . ومنذ بدا المشاهد في التسلسل نحس بنفس التركيز والتماسك الذي سبق ان احسنا به في « درب المهايل » والسيناريو هنا ايضا من وضع المخرج ، فلا حشو ولا خروج عن الموضوع الاصلي ، وانما تسلسل منطقي يؤدي الى الذروة التي تنهكي في احتدام الصراع بين الطبيب المكافح وبين القبيل واستغلال النفوذ .

وكان توفيق صالح ممتازا ايضا في اختياره للممثلين وقيادتهم . قام شكرى سرهان - بطلس فيلم درب المهايل - بدور الطبيب فكان مقنعا كطبيب له رسالة يدافع عنها ، باستثناء المواقف التي كان يهب فيها خطيبا بدون داع . وقامت سميرة احمد بدور المدرسة الشابة التي تؤجر للطبيب الدور السفلى من منزلها ، ثم تقع في غرامه وتتزوج ، وكان

منظر من فيلم « صراع الابطال »



هذا الدور بقيادة توفيق صالح من احسن ادوار سميرة احمد ، وهو يقف جنباً الى جنب مع دورها في الجزء الاوسط من فيلم « البنات والصيف » الذي أخرجه صلاح أبو سيف . نذكر لها اداءها لوقتها في ليلة الدخلة ، عندما يضطر زوجها الطبيب لمساعدة مريض فجأة فتقف تشجعه وتودعه . أما شخصية القابلة - تمثيل نجمة ابراهيم - فهي اوفى شخصيات المعلم من حيث الدراسة والتطور ، وكان اختيار اللحظات التي تظهر فيها الداية خلال احداث الفيلم من اهم ميزات السيناريو ، كما أجاد حسين قنديل في دور ضابط البوليس الذي يرغب في الانضمام الى صف الطبيب ولكنه يخاف على منصبه ويخشى ان ينقل الى اقصى الصعيد اذا ما قاوم نفوذ المالك الكبير .

أما دور سويلم عم المدرسة الذي قام به بدر الدين نوفل ودور المالك الذي قام به صلاح نظمي فهما نقطة الضعف في السيناريو من حيث رسم شخصية كل منهما وعدم الاقتناع بتصرفاتهما : من ناحية رعاية سويلم لابنة اخيه في مثل هذا المجتمع ، ومن ناحية التغير المفاجيء الذي طرأ على المالك وجعله يقف فجأة في صف الخير ويعيد المدرسة الى زوجها الطبيب في نهاية الفيلم .

ومن حسنات هذا الفيلم استطاعة المخرج بعلمه من الممثلين غير المحترفين ، نذكر من اجادوا اقدم واحدة قامت بدور ام الطالبة المصابة ، ذهبت الى الطبيب وهي تبكي وتصرخ تطلب منه ان يترك ابنتها دون ان يتدخل في علاجها ، وكذلك من قام بدور والد نفس الطالبة ، خاصة في اللقطة التي اصابه فيها الالام وهو يعمل واخذ ينظر الى السماء ويحجب الفسوء عن وجهه وهو يدور حول نفسه . ويجب ان اذكر هنا ان هذه واحدة من عدة لقطات جميلة قدمها لنا المصور كمال كريم . اما عن استخدام توفيق صالح للجماهير فهو ما سننظر نذكره من هذا الفيلم ، فهنا نلمس تفوق المخرج ونحس بقدرته وحاسنة السينمائية . الفلاحون جالسون في انتظار الحقن ضد الوباء المنتشر وتندس بينهم زوزو حمسدى الحكيم التي تمثل دور ام المالك كي تنفهم من الحقن . . ويقوم فلاح من بين صفوف الرجال ويخسر زوجته من صفوف النساء ليجمعهما امتعتما ويقادرا القرية . وسرعان ما يتبعه آخرون ويسود الجميع الفزع والخوف من المصير المجهول وينطلقون بامتعتهم وماشيتهن خلال مسالك القرية يشيرون الانربة ويضطهدون بعضهم البعض . . وعندما يصلون الى

مخارج القرية يجدون رجال الامن في انتظارهم فيعودون ادراجهم يبحثون عن مخرج آخر . . ويلقى بعضهم بأنفسهم في التربة محاولين العبور وقد تشبثوا بالحصر وما بقي من امتعتهم . هذا المشهد سيظل خالدا في اذهاننا ، بل وفي تاريخ السينما عندما ، كنموذج ممتاز للاخراج وتحريك الجماهير ، ومن المشاهد الاخرى الجديرة بالذكر من حيث السيناريو والاخراج مشهد الطبيب وهو يحاول اقناع مفتش الصحة (تمثيل اسكندر منسى) بخطورة الموقف عند ظهور الوباء . يستعمل توفيق صالح هنا اسلوبا جديدا في التعبير عن مرور الوقت وعن كثرة المقابلات التي دارت بين الاثنين بصدد الموضوع نفسه بالرغم من اننا نشهد الموقف وكأنه مقابلة واحدة . وتلخص الطريقة في ان تتحرك آلة التصوير بسرعة ، اى مسح عام wipe بعد ان ينتهى الطبيب من جمله لتنتقل الى مفتش الصحة لكي نراه ونسمع رده ثم تنتقل بطريقة المسح ثانياة الى الطبيب وهكذا الى ان يتم الحوار الذي يبدو متصلا . ولكننا عندما نعود الى الطبيب نراه في ملابس مختلفة عن المرة السابقة وكذلك عندما نعود الى مفتش الصحة نجد في ملابس مختلفة ، وعندما نعود الى الطبيب للمرة الثالثة نراه في ملابس مختلفة عن اللقطين السابقتين وهكذا الى آخر المشهد ، مما يوحي بان المقابلات قد تكررت بين الطبيب ومفتش الصحة مع الاقتصاد في الزمن السينمائي بحيث يستغرق المشهد زمن مقابلة واحدة . ولقد نجح توفيق صالح في تطبيق هذه الطريقة ، التي ابتكرها من قبل المخرج المعروف اورسون ويلز واستخدمها في فيلمه « المواطن كين » ١٩٤١

كل هذه الزايا تجعل المخرج يتفاضى عما في الفيلم من مأخذ قليلة ، وعما بدا في بعض اللقطات من هتات وأرجو اذا ما عرض هذا الفيلم في الخارج ليشنا في أحد مهرجانات السينما العالمية ، وهو جدير بذلك بالفعل ، ان يتم تغيير شيء واحد في الفيلم في شريط الصوت وهو حذف موسيقى السلام الملكي البريطاني التي استمعنا اليها بينما كانت زوزو حمدي الحكيم ترفع كاسها قائلة : في صحة « الرايش » rubbish تقصد فضلات الجيش البريطاني ، فالتلميح هنا لا يتفق مع الذوق العام السليم .

واخيرا فالفيلم في مجموعه فيلم مشرف موضوعا وتنفيذا ، وهو جدير بان يحتل مكانته بين افلامنا التي نعتز بها على قلتها ، وبأن يضع مخرجه توفيق صالح في صف المخرجين القلائل الذين تفخر بهم .

الفكر والأدب منذ ٦٠ سنة...

التحرير ١٩٠٢

إعداد: أنور الجندى

والاستكمال • والتاريخ يرن بموسيقى أسلافنا التي سارت
بشعرها الركيان • وكادت تحول السبق على موسيقى البيوتان •

« أنيس الجليس »

تأليف شاعر : أحمد محرم

أمن العجائب شاعر يتكلم
شاهد البى بان منه حكمة
كل الذى قال الاوائل قلته
ولقد ملكت الشعر كل ملالة
لولا تعاليتي الرواة لكان لى
ليس القريض قوافيا سيرتها
لا حيلًا من من أوابد سارد
ولقد كون لدى الكرم حبالها

والشعر يعرف منه مالا يعرف
وكفى بما شهد النبي النصف
حتى لاوشك خاطرى يتوهم
لأذا طقبت فائتي متكلف
من هذه الفرس السوافر مصرف
وبقيت في آبارها أناسكف
تمضى فلا تثرى ولا هي تعطف
مما بهيم بهما وما يكلف

« الهلال »

الروايات : أصلها وتاريخها

بقلم : جورجى زيدان

زيد بالروايات القصص التي يصبر عنها الإنرج بالرومان •
وقد يتبادر إلى الأذهان أنها من الفنون الحديثة التي نشأت

الفناء المصري

بقلم : أسعد داغر

قل منظر سوريا والعراق الى أواسط القرن الماضي حفاظا
للغناء العربي ، فواما على الناحية وثقافته ، وأهل مصر والغرب
يتحدونهم وبأشدهم أحدهم في التحسين والتزويج وجميع ما ينطق
بفن الغناء ، ثم نحا المصريون في غنائهم معنى إبراهيم بن المهدي
وجماعته في عهد هارون الرشيد فتزجوا فيه منزعا جديدا ،
وخالقوا السوريين والعراقيين الذين ظلوا الى عهد قريب
أخدين مأخذ أسحق القديم وجماعته من التمسك للغناء القديم ،
على أن المصريين استظهروا عليهم في ميدان السباق واتقوا
أسلوب غنائهم في أطراف سوريا والعراق .

وفي هذه الأيام تناقص عدد الفنانين الماهرين حتى العلم بأصول
الفناء العربي وفروعه ، وفطرت الكثيرون منهم في حفظ التصانيد
الجميلة والمقاطع الرشيقة والورشحات اللطيفة المستقاة من دواوين
الشعراء الجيدين ، واقتصر بعضهم في ذلك على ما تعاف الأذان
سماع الغافله ، و (إيلا) النفوس المهدية معانيه فاتحلت منزلة
الفناء العربي في عيون الكثيرين من شبان هذا العصر ، وأصبحوا
يظنون اليه وإلى المشتغلين به بين الأثرياء والاحتقار .

أنا تأسف أشد الأسف أد ترى ما خلفه لنا السلف متبذ
بضعة عشر قرنا شرقا على الروايل وسسائرا الى الملاشاة

مع التمدن الحديث فاقبساها نحن في جملة ما اقتبسنا من
مواهب هذا التمدن .

.. ربما صح هذا الزعم عند التحصيل ، أما عند الاطلاق
فالروايات قديمة جدا ، بل هي اقدم سائر فنون الادب ، لانها
رافقت الانسان من مهجته ، وارتقت بارتقائه وتنوعت بتنوع
بنيانه .

القصة العربي

.. اما العرب ، فان اتاحصهم شتى ، وفيها الصالح
والعشيق والدني ، وفيها ما يدل على الكرم والوفاء وعفة
النفس ، كما اختلفت باختلاف شعوبهم او باختلاف عصورهم .
ومن اقدم قصص العرب ، مصاب عاذ ونورد وهما متشابهان .
اما القصص التي تمثل اخلاق العرب من اهل البادية في عصر
الجاهلية ، وتدل على عاداتهم وادابهم ، فان اكثرها لا يتجاوز
اواسط القرن الخامس للميلاد ، وهي تمثل الكرم والتضام
والوفاء ، مثلوا الكرم في : حاتم الطائي وكعب بن امية الازدي
وهرم بن سنان . ومثرو الوفاء في : حنظلة بن معراء ، ومثرو
التضام في : صبرة . والحلم في : ممن بن رائدة . وحفظ الدمام
في : السمول . وفي هذا القليل نضاهم المعة في سى علومه

اميل زولا : بمناسبة وفاته في سبتمبر ١٩٠٢

من اهم مياديه الاساسية العمل ، وهي وصيته الوحيدة حينما
وجد ، راجا ظفيرة في كل احواله ، والعمل عنده اكبر تعزية
من شفاء هذه الحياه ومتاعها . ومن اقواله « ابتدأت اعمالي
بالنفس ، وذقت التضام واليأس ، ثم تمت عيش المجاهدين
ولا ازال في ذلك الجهاد ، وقد نال مني الامانة والتقدير
والسخرية ، ومع ذلك فان عروضي الوحيدة في كل هذه المناسبات
« العمل ، ولولا ما اقيمت على المناسبات » .

ومن اقواله : اشتعلوا ايها الشباب اشتعلوا ، فليكون ام
الناوس الحافظ نظام الطبيعة هو العمل ، العمل في الارض
العمل لا يكون الا مساعدا ، التفكير في الشورى والافلاحة جميل
ولكن الانسان يكفيه ان يصرف من هذه الحياه وقد اتجر العمل
الذي انتدب نفسه له .

الرد على نقد كتاب تاريخ التمدن الاسلامي

كتب جرجي زيدان في الرد وما وجه الى كتابه من نقد
استغلنا من مطالعة التواريخ والانتقادات وتصلح كتب
الاصدقاء ولهم من اهل العلم في هذا الشأن فائدة ايدت ما
طلنا مرجحنا به على صفحات الهلال من المصيات التي تقف في
سبيل الكتاب العربي في الشرق وتحول بينه وبين استثمار نمجه
ورقيه ومواهبه ، نعمتي بها اختلاف قراء العربية في الاذواق
والاشارب والمذاهب وتباينهم في نوع الترتيب وتعاونهم في درحات
العلم والادب ..

« المجلة المصرية »

شعري للخيال

ترجمة حافظ عوض « عن الانجليزية »

نحن لا نعلم في هذه الحياه الا يوما واحدا

وكل ما نبحث فيه منها الصواب والاحزان

وبعد ذلك نترك الحياه ونحن لم نترك اسرارها

محمدين امياد الالف مثمنين بالاكادر

تم يا نديمي بلطفك المهود

وخلى هذا القلب من الشك والهموم

واملا الكاس واستنني رويدا

من قيل ان يفسحوا الكاس من رفاقي

اذا مت فاعلمني بغير

واشد عمة الكاسات بجاني

وان تشدني في يوم حشر

ففي جانب الحار ، قبري

اذا اتت لم تعرف ما بيحكى من غد

فطرب اليوم واركد شدة الكبر

واشرب الخمر من حلال اذا تبدي

حسده الشمس طول الدهر

« الثريا »

اميل زولا : بمناسبة وفاته

يكفي رواياته وعواطفه تلمى عليه فلا أثر فيها للتكلف - ويطلق
تلقاه الصان فلا يقبده بشرط ولا يرامى مواطن ولا يتحاشى
محبوبا حتى اعتبر بعضهم رواياته مفعلة بالاداب . وكان حر
الفكر ، حر البلاء ، وكثيرا ما عاد ذلك عليه بالفرح . ولكنه
لم يكن يبالي بشئ في جنب نصرة العدالة والحقيقة .
والانثري في السنوات الاخرة للدفاع عن (ديفوس) في قصته
المشيرة حتى انقلب عليه الرأي العام في فرنسا ، واتحدت كل
توات الارض ضده لفسد سهام اقلامه وسلق خصومه بالنسة
حداد حتى اضطرت الحكومة الى اعادة النظر في قصته ..

« الشرق » - بيروت : الاب لويس شيخو اليسوعي

من رفاق الي حماه

رحلة للاب لويس شيخو اليسوعي

بارك الله في البغار فانه غول الانسان اجتعت شنت بها عليه
الطبيعة ، بارى الطرق في سريره فقلبي في سريره ونطق في بضع
سامعات مالي بطقه سابقا الى ابع ايام طوال . ومشتاق تشق
ايها الكفوس . هناك الحكمة العديدة الجديدة بين رفاق وحماه
عرب (الاب) كان اهلها وهم من بني الاوطان ايمد منا من
دوى الاسراع الاجنبية لفقه الوسائل الرابطة بين اطراف الولايات
ماصبحوا اليوم تقريبا المسافات تقصنا واباهم واواخي الحبيب
واواسر الود . فلان حسنا على ان يزور احوانا عشتهم القلب
مهور ربناهم وسعد امطارا زانها الطبيعة بمرافقها ، وادر
الله عليها حروانه العمية .

وصا دفعتنا الى هذه الرحلة الامل بان نعرض على بعض
المخطوطات الشرقية التي لم يكن عليها الدهر قلم بصب والحمد
لله الامل .

وصا اصبتنا في حمص بعض المخطوطات كتفاسير للانجيل
والرسائل نظها لابن العطل الانطاكي من مشاهير اساقفة المكيين
في القرن الحادي عشر .

« المنار »

مساجلة مع مجلة الجامعة (١)

من رشيد رضا الى فرح انطون

● كانت مجلة « الجامعة » تصدر في الشهر مرتين لم جعلت
في السنة العاشرة شهرية وجعلت عشر ملازم او احدى عشرة
تصاف اليها كراسان من القمم العربية الملحمة بها لتفكر على
مستنها اصداؤها في مراقبتها على نشاطها واجتهادها ، حتى كان
بين الجراء وما يليه اكثر من شهرين لم انه شرع الان في جعل
المجلة خمس كراسات مع بقائها شهرية وما كان له ان يسمى
هذا العمل مشروما لان الناس اسخطوا من اطلاق لفظ المشروع
على الاعمال الكبيرة العموية الحديثة .

وتعرب القصص ونحوها من الكتب لا يستحق هذا الاسم
لا سيما اذا كانت متعة الناس به تكون اقل مما كانت .

(١) مجلة الجامعة لم تصدر من شهر اكتوبر سنة ١٩٠٢ .

● انتقدا على (الترسيف) ٢٠ احتياله قصة (بولس وفرجين) لخصها والحالها بالجزء الآخر - ذلك أن حسن هذه القصة في لغتها الفرنسية هو الإطراب ووضوح العيشة البدوية حيث استمرها زال هذا الحسن وليس في الموضوع فائدة أخرى تستحق العناية - ثم إن القصة مريت بشماتها من قبل وطبعت.

ثم أعاد تحريرها بعض الأدباء - كان صاحب مجلة الجامعة يرسل لكل جزء يصدر من مجلته إعلانا إلى جريدة المؤيد ينشئ فيه على الجزء ما شاء ويشرط أن يكتب في الأخبار المحلية بصيغة ترفيظ - ثم أتته تعرض بصاحب الهلال ليناقشه فيشوق قراءه إلى الإطلاع على ما يجيب به ، ولكن صاحب الهلال لم يرد عليه مطالبه فيه حينئذ بل التفت إلى طبع له - ولا ضائق لدره تعرضي بأمة الدين فتصدنا للرد عليه لأننا كنا نعتقد فيه حسن التقصد - ولا نكره التنويه بمجلته واستشارها - ثم أنه حينئذ فطنا فيه واطهر أنه متمتع بظن لميجنا لذلك حتى زال الجيب لما علمنا أنه أرسل كتابا إلى صديق له يقول فيه من الظن : قد عرفت أنه اكتشاف مهم للأمل من (الجامعة) وكثير مشتركها - وبمثل ذلك ترول من الممرات وينصح الضحك - بفعل أقال المسترئين حتى لم يبق حرج واحد في الإدارة من هذه السنة هذا ما كتبه لعلنا أن خدمة الحقيقة والصفيرة هي خدمة المجلة « لإزالة الضحك والممرات » .

٢٠ نشرت الفاتر في مديها الصادرين في ٣ أكتوبر و١٨ أكتوبر سنة ١٩٠٢ :
أولا : فصل من كتاب « الإسلام والتمصرية مع العلم والمدينة للإمام الشيخ محمد عبده بتوجيه : (لذلك الإمام الحكيم والامتنان العلماء)
ثانيا : فصل من كتاب (القرى) للاستاذ عبد الرحمن الكواكبي على أنها اجتماعات لجمعية أم القرى : تحت عنوان الاجتماع السادس لجمعية أم القرى بدمشق رمزي (السيد القراني) .

« مجلة المجلات العربية »

دجلة ١٩٠٢ : من مصر إلى مصر
لرحالة الشهر والمؤرخ المذوق والكاتب الأدبي صاحب العزة الفضال الأصولي (محمد فريد بك)

تصدت السفر في هذه السنة إلى إقليم تونس لإمام سياحتي بيلا القرب التي ابتدأتها في السنة الماضية ، ولما كان لأبعد المسافر إلى تونس أن يتقدمها من طريق ماطة أو من طريق إيطاليا لعدم وجود سفن تتقدمها من القطر المصري مباشرة فطلعت السفر من طريق إيطاليا - فسافرت من الإسكندرية في يوم الخميس ٢٤ يولية ١٩٠٢ على الباخرة (اوميتو الأول) تقاسدا لفر مسينا بجزيرة صقلية - فسافرت بنا السفينة في الرابسة بعد الظهر بعد إتمام ما يسوونه بالفتيش الطبي الذي يكتب فيه الطبيب بعض نبض المسافر بعدوى أنه يريد التحقق من عدم أصابة أحد من المسافرين بمرض معدى - ثم انطلقت بنا السفينة وسارت تشق مهاب البحر بكل سكية ، وكان الهواء رغو ، والبحر زهدا ، واستمر الحال على هذا التوالى اللطيف إلى أن حاربنا جبال كريد بعد ظهر يوم الجمعة فلبت السفينة قليلا كما يحصل غالبا في هذه المنطقة بسبب سقوط الريح من أمالي جبالها - وكذلك لما مررنا أمام مدخل بحر الأدرياتيك إلا أن الحالة كانت أشد قزما حتى تمتعت جبل الزكازك من تناول طعام العشاء يوم السبت - وفي صباح الأحد وصنا مدينة مسينا أهم ثغور جزيرة صقلية فالتقت السفينة مراسيحها في الميناء بعيدا من الرصيف لعدم وجود الصمق الكافي

(٢) أي (الزميل) .

لحملها وكذا في رجل من القفا الحجر الطبي علينا ، ولكن أراد الله بتدبير قيوم وقلنا وحول غولنا أننا حيث اذن لنا بالنزول إلى البر حيث اكفى الطبيب بعدنا هذا سيطا لنحقق من عدم تقص أحد ما لا قدر الله ..

من موضوعات (مجلة المجلات العربية)
* تربية البنات : بقلم فرنسوا فيلون من كتاب فرنسا ترجمها (سيد كامل) .
* السعادة والعلم : بقلم (حافظ افندي عوفي)
* الكعشة الزلزالية تساعد على نجاح الانجليز - تعريب احمد فنيح بك رئيس محكمة مصر الاعلية (احمد فتحي زغلول) وهو فصل من كتاب سر تقدم الانجليز .

نقد الكتب المشرق

كتاب : شرح الإيصار في ما تعوى لبنان من الآثار للاب هنري كاشس اليسوعي
.. الحق يقال أن مؤلفه لم يدخر وسعا في نسج برده من مطالعات مدينة حلة وأسفار شابة ومرايات شخصية ودروس طويلة حتى جاء كتابه فريدا في بابيه .

كتاب : الحب والزواج - لتقو حداد
تعري البحث فلسفيا في شرائع الحب والزواج ومبادئها الطبيعية والأدبية ، وقسم الكتاب إلى تسعين مدار الأول على الحب وحقيقته وتوابعه والثاني من المروبة والزواج .
كتاب : الأمومة عند العرب : تأليف ج. فلان الهولندي نقله عن الترجمانية بتدلي صليبيا القوي
كتبه مؤلفه بالهولندية ونقل إلى الآلاتية ومنها إلى العربية بين صاحبيه أنه إن الزواج الشرعي لم يكن معروفا في الزمن القديم من المجتمع الانساني .
وتلك لعمرى فسيمة غريبة حاول الاستاذ فلكي أن يبرهنها بمثال يطعمي قهوج (الحيوب الذين كان السفاخ بينهم فسيما ثم حقيقس أقوال عالون في الجاهلية ، وذلك مما يفيض حقوق لآباء العرب ولا نسلم بصحته وكلفنا أن نقفه ما قاله الجمان للبطك كسرى فآبته ابن عبد ربه في كتابه (المقد الفريد) نال الصمان .

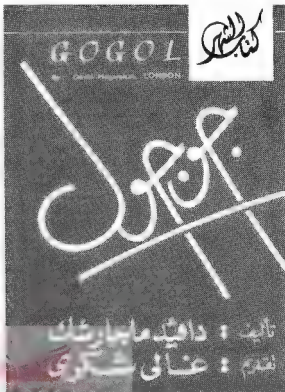
« اما اسباب العرب واحسانها فليست أمة وتذ جعلت اصوليه وكثيرا من اولها إلى آخرها ، حتى أن أحلمهم يسأل ممن وراء أبيه دينا فلا يعرفه ، إلا العرب ، فليس احدهم من العرب إلا يسمى آياهه ابا فلانا ، أحاطوا بذلك احسانهم وحفظوا به انسابهم فلا يدخل رجل في غير قوة ولا ينسب إلى غير نسبه ولا يدعى إلى غير أبيه »

المستشرق (بالفرنسية)

ترجم غشتاف راتد أفاض الجمعية الاسيوية كتاب (المستشرق في كل فن مستشرق) للإمام شهاب الدين الألبشهي الذي جمع أقوال الحكماء وطرف البلاغة وحكايات الفكاهة وأثبات الشراء إلى اللغة الفرنسية .
وقد طامنا فوجدناه أمينا في النقل .

القصيدة

(كتاب) خزائن الكتب في دمشق وعواصمها لطبيب الزيات
فهرس هذا الكتاب لخزائن الكتب ومن أهمها الخزائنة النظارية المشهورة وهي تشتمل على مجموع البقايا التي وجدت في بعض الخزائن المتفرقة في تلك الحاضرة . وهي تتضمن ما يزيد على ٢٥٠٠ مجلد .
صدر بمقدمة لطيفة نقل فيها خلاصة ما عثر عليه من أخبار الكتاب في تحقيق قديمها وحديثها وأخبار البحث عن الكتب القديمة في صيدايا وسلاوا ويرو .



مارس ١٨٠٩ من أم شديدة التدين مدلهمة بحب الطقوس الدينية العقيدة الأرثوذكسية اليونانية . وقد كان لها أكبر الأثر عليه في حين لم يكن لأبيه عليه إلا أثر غير ذي بال . فهي المسئولة عن شخصيته الانانية الكثيرة الوسواس ، وعن تعصبه لعقيدته الدينية . وكان للخدم في بيت أمه دور هام في موقفه من المرأة . حيث أصابته علاقته بهن بهلع متزايد ، عقلى وعضوى معا . أدى الى فقدانه الاحساس الجنسي كلية .

لم تكن صحة جوجول في طفولته بالجيده ، وإن تمتع بذاكرة أدهشت الجميع . حتى انه حاول فرض الشعر وهو لم يزل في الخامسة من عمره . وقد كون مع زملائه جماعة أدبية ، قامت باصدار بعض المجلات التي كتب فيها عدة مقالات فكاهية حول مدرسيه . وكان أول عمل نشرى له ، هو « الأخوة تشيردو سلافيتش . حكاية تاريخية » .. غير أن أعظم حادث في حياته المدرسية ، هو وصول المدرس الجديد بيلوسوف . إذ كان الرجل متميزا في خلقه وأفكاره ، يعامل التلاميذ كأصدقاء حتى

« نشأ جوجول في أسرة غميرها منقل يذكرى مروق أحد أجداده من ملهيه الأرثوذكسي لامتناق المذهب الكاثوليكي حين كان يعمل شابطا في بلاط الملك البولندي جان كاسيجير ، وأعلن هذا الجدل انتماء الأسرة الى القومية البولندية طمعا في منصب اجتماعي . وكان أب جوجول الذي تعلم في مدرسة للأخوات مزارعا ناجحا ، يملك عدة موائد للدخل ، فحسر أنه أصيب بالسوداء في سن مبكرة ، ودلها عنه ابنه فيما بعد . ولما بلغ الأب سن الخامسة والستين وقع في هوى فتاة ، وأنجبها ، ولم تكن قد تجاوزت بعد الثالثة عشرة . وأنجبا خلال الأرمية عشر ماما التي عاشها معا اثني عشر طفلا ، عاش منهم خمسة ، وكان جوجول الطفل الثالث بين من أنجبوا . »

بهذه المقدمة يمهّد الكاتب الروسي دافيد ماجارشك للأساسة الفنان العظيم جوجول . وعلى الرغم من أن الكتاب يقع في أكثر من ثلاثمائة صفحة من القلم الكبير بالحرف الدقيق ، إلا أن مؤلفه يكتفى بسرد هذه الأساسة وحدها من خلال تفاصيل الحياة التي عاشها جوجول ، لا من خلال أعماله الأدبية . وهو حين يعرض لهذه الأعمال ، أنمسا يسجل جانباً من حياة جوجول لا أكثر .

وفي الجزء الأول من الكتاب تحت عنوان « التزم الفاضل » يعرض لمولد جوجول في ديكاتكا في ١٩

أصبحوا يحبرونه للآفة . وكان يقدس الطبيعة الإنسانية ، ويؤمن بالحقوق الطبيعية التي اعتبرها الأساس العقلي الوحيد للتنظيم الاجتماعي ، ويمتد أن قوانين الدولة صحيحة بقدر مطابقتها لقوانين الطبيعة ، وأن الحرية الشخصية للفرد ، هي حقه في أن يكون كما خلقتة الطبيعة ، وأن حرية الفكر حق مقدس ، والشرط الوحيد للحرية هي عدم مساسها لحرية الآخرين .

ولقد كان تأثير ييلوسوف على جوجول عظيما حتى أنه يقول :

« أنه لم يحدث ثورة في كتابي فحسب ، وإنما في نظري الكلية إلى الحياة »

ولربما كانت هناك بعض الأفكار التي لم يتقبلها جوجول من استاذة ، مثل تساوي البشر جميعا منذ ولادتهم . إلا أنه ، بشكل عام ، كان ذا تأثير شامل على تفكيره .

يقول دافيد ماجارشك :

« وفيما عدا محاضرات ييلوسوف لم تسهم المدرسة بسبب يذكر في تكوين المعرفة المتفرع توافرها لدى كاتب في مثل سوره . بل أن جوجول يعتبر أقل كتاب روسيا الكتيبار ثقافة في القرن التاسع عشر . وهذا لا ينفي أنه كتب من

خلال الدراسة معرفة عميقة بالأدب الروسي فشرع يمارس الكتابة وهو يملك الحاسة الجمالية . فهو يبالغ في إحدى مقالاته المدرسية أهداف النقد الأدبي مؤكدا على الأساس الأخلاقي للأدب مكتبا : « إن الرغبة الصادقة فيما هو خيسر ومفيد ينبغي أن تصاحب قلم الناقد » . وتمكن مقتنيصات جوجول خلال عاميه الأخيرين بالمدرسة وعاشه الأول في طرسبرج ، اهتماماته الثقافية وتربيتها ومستوياتها . إذ تضمن منها هاللا من مختلف أنواع الملومات . . . وهذا التصحيح المتوالي في غير منتج ، والخاضع في أغلبه للصدفة ، يميز إلى حد بعيد طريقة جوجول في سد الثغرات في ثقافته . ولد الذي به ضمه في مادته إلى إغفائه في الإغسلطاع بمسؤوليته كقاريه تاريخ في جامعة طرسبرج ، لم في تصنيف قاموس روسي أو وضع مراجع علمية للجغرافيا والأدب .

وينتقل بنا المؤلف إلى الجزء الثاني تحت عنوان : « من الهزيمة إلى النصر » ، فيقول :

إن الشعر يترجم لحياة جوجول بصورة أفضل ، وبمعنى أعم مما يرى النقاد . إذ يرى هؤلاء أن الشعر يعكس أراء جوجول وأحاسانه في الفترة ما بين ١٨٢٦ و ١٨٢٩ التي نشر فيها « هانو كسلجارتين » على بقته العامة باسم مستعار هو « ف . الف » ولق تقديمه لاشعاره يحاول تعادي النقد بالتقليل من أهمية الشعر ، ويومئ في نفس الوقت أنه عمل أصيل يكشف من ميثقية ، وهي حياة لم تنطل بالطبع على النقاد . وفعري أحداث الشعر الباد كفاح اليونان من أجل استقلالها . ويزور هانو أينما بعد سقوطها في أيدي الانسراك واسيلاهم الكروبوليس . ويتجول حزيناً حول هذه القلعة الهالوية يراجه الدمار والمار وأمجاد اليونان القديمة « أوهي الامداد الكلاسيكي الخالدة والأعمال الثبيلة ، أرض الحرية »

أم جوجول



جوجول في شبابه - بيشته



وهائز - في واقع الأمر - لوحة سادسة ، وإن تكن منقطة ، لجرجول نفسه . نرى القطعة الأخيرة يصبح حائز ساحرا من عبسه ، لأنه أمثال إلى هذا العالم المهي ، فأودعه أحلامه والتي تنفسه في أحضان أبياس ، فيهمونه ؛ يرايون كالقصور مسطحة ، كرهين ، يحترقون أوبى ، ويطلقون الألباس - بأقدامهم - بيد أن لمة فارنا جوهريا بين جرجول وهائز - أن جرجول يرسم في حائز شخصية الحائز التي أنهم يبن من أمه وأصدقائه .. فهذا الحائز الألماني اللثالي تصببه خبيثة الأمل 13 وأجابه الحقيقة ، ويقلد إلى العرلة بقية عمره باعنا من السعادة في نطال مالي شيق ، في عابيه ، باضطراب العالم من حوله .. وليس كذلك جرجول الذي يؤلمه أن هائز « تنقصه الإرادة العديدة » و « لا يملك القسوة لمواجهة عيب العالم » ، أن جرجول يرفض تأمل مثل الأعلى الذي أعطته إياه أمه وهو السعادة المالية التي يستلم لها حائز في النهاية ؛ ولكنه يتغير الطريق الصعب ، طرقت النبال من أجل « الليل والأستار » .. أن فكرة عرض اللات هي الأساس الموضوعي لشعر جرجول ، ولكن تعبيره من هذه الفكرة جاء في ثياب مستعارة من شعراء آخرين ، وبخاصة - أنانديس وفساند زوكوفسكي - لذلك استقبل الشعر بقدر ، إلى سخر بوليفوي - أعظم نقاد العصر - صراحة من الشعر ومؤلفه . ومن ثم راح جرجول يجمع أشعاره من المكتبات ، لم أحررها سرا ، واعتزم الرحيل إلى خارج الأراضي الروسية باحتنا من الحب وإرادة الله على حد تعبيره - ويرى أنترجمون لسيرة جرجول - يقول ماجارشك - أن قصة حبه محض خيال وتصور واختلاق ، وبالرغم من أنه كثيرا ما اختلى بحكايات يفرج بواسطتها من بعض المآثر ، لكن لمة صدقا في حكاياته لأنه من وثوقه في حب « الهة فولها فليليا الضحك البشري » .. وعندما كتب « نيفسكي الغيب » بعد عامين ، فإنه حائز قصة بيروجوف مع زوجة المداد الأثالي نظرية موسومة ، في حبه حائز قصة سكاروب من النبي الشابة بطريقة ذاتية ، ويبدو التماثل لها إلى أبهى المنهج وشاعره وبين هذه التي وشاعر بيكاروف - **في كاتي** بإمكانه أن يظنفل في قلب نيفسكي إلى الفؤاد من أعمق لوم لم يمان هو نفسه ولها من نفس النوع - وهو يؤكد شدة قدرته على حب المرأة مهما استغلقت سمها - فيضده أدن الهة وليست امرأة - إلا أن اكتشافه أن هذه الهة مجرد عاهرة كان لابد أن يكون له من أثر المار في نفسه قليلا كان له في نفس بيكاروف - وأدى به ذلك إلى استنتاج أن الأمر كله « هو عذوبة من الله ، لمقاومته لأرادته » .

وعاد جرجول إلى روسيا تنطوي أعماقه على جرحه العاطفي الفائر في وجدانه وكتاباته معها . ويستشهد ماجارشك بما قاله بافل أنيكوف ، الناقد ومؤرخ الأدب الروسي

من أن اجتماعات جرجول بأصدقائه أصبحت مقصورة على مناقشة القضايا الأدبية فحسب ، ولم يعد يبحث معهم لط عملة الخاص أو مشروحاته القائمة ، ومن يسيين زواره كان يستهويه بشكل واضح ، رجل في منتصف العمر يدهم عين مادرات المجانين والبناء المنطقي الذي يمكن ملاحظته في تكوين أفكاره . وقد ضمن الجزء الأكبر من المادة التي حصل عليها من هذا الرجل في « **بويات مجنون** » ولم تكن لغارته خلال مناقشاته العادية مع أصدقائه ثروة الملاحظة ونقل البصيرة ، فكانت عيناه لغفتان دائما في أي طيات جديدة مكتشفة اكتشافا في الأسس ، وكان يستغل في كتاباته كل ما يسمعه من ملاحظات أصدقائه وآرائهم وأكتوهم وأوصافهم وقصصهم .. وتمتاز نظرية الإبداع الفني التي وضعها آنذاك ببساطة غريبة ، فنقول أن من يمكنه أن يقدم وصفا حيا لشئته ، باستطاعته أن يتحول مع الزمن إلى كاتب عظيم .

والتي جرجول يوشكين بعد ذلك - وكان لهذا اللقاء أهمية كبرى في تطور جرجول ككاتب . فقد أمد به فكسوري الأرواح الميتة والفنشي العمام - وفي ذلك الوقت كان المجهون يوشكين ينفخون من حوله قائلين أنه خبيب آسمال الجميع ، فدافع عنه جرجول دفعا مجيدا وختم مقبضه بأنه « كلما ازدادت شاعرية الشاعر ، ازداد تصيره عين أحليسي لا يفهم إلا الشواء » **وفي باتالي** عدد المجانين حتى يصدق على أصابع اليد الواحدة ، وأوضح في مقال آخر أن أشعار يوشكين تتميز بأنها تمكس بصفاء تام روح الأمة الروسية ، وقدرته على تجسيد جوهر الشيء بلمسات قليلة .

وقد تناول المترجم لسيرة جرجول في الجزء الثالث الذي تحدث عنه « مؤرخا وكاتب مقالات » أسلوبه في التاريخ ، فقال :

أن هذا الأسلوب يتم بحساسة بركانية نقدها فيه أحسن أصدائه . ونتيجة لهذا النقد لشر جرجول في إحدى الصفح أنه يؤجل بقية كتابته لتاريخ أوكرانيا حتى يحصل على بعض المراجع الهامة . ولم يكن جرجول في كتابته للتاريخ يعتمد إلى تحليل الأحداث التاريخية الجاعة ، والنسب كما يتناولها من الجانب الفني ، مضطحا المواقف لا العقول وهو يرى أن تاريخ أوكرانيا ليس في السجلات القديمة ، وإنما في أغنياسا الفولكلورية - ففي مقالة له بعنوان « في الأثالي الشعبية الأوكرانية » يقول : « أن الأثالي الشعبية ، إنما هي التاريخ الحي للشر .. وعلى المؤرخ ألا يبحث من ذلك التاريخ الآن في تعديد يوم الغرة ، ولا في حسابها الضحك ، وإنما يكشف له التاريخ بكل جلاله من خلال الأساليب الشعبية » .. أما الجنراي « فهي عامل هام في دراسة التاريخ » إذ على طبيعة الأرض تحدد طرائق الحياة ، على وشخصيات الناس النظم . ولم يكن جرجول يستهدف كتابة مجلدات ضخمة من تاريخ أوكرانيا والعمام فحسب ، وإنما كان يسعى بقوة لكي يحصل على كرسى التاريخ بجامعة كييف - **في رانه** ، ينظم الأبولونية قارئة للتاريخ .

وفي الجزء الرابع وعنوانه « **الفنان الكامل** » ينقل المؤلف ما وصف به إيفان باتايف المرحلة التي ظهر فيها جرجول بأنها :

استمت بالعريق الشديد من الفن الضطايين - وأجنت بالحاجة الشديدة إلى أن يعالج المشاكل الاجتماعية - حاجتها إلى قنن حي .

ثم ظهر جرجول ، ولكن بالرغم من ذلك ، أقرب كثيرا من المدرسة الخطابية في قننه « صورة شخص » ، وهي تصور الناظر الضفر اللحال على الفن - فلم تظم العناصر الخطابية في القصة ، بالمسلات الواقعية التي تسكبها كيولا . فليس أن جرجول تلا هذا الخط في الطبيعة النائية . بل أن المقاربه بين الطميس نكاد يجعل مهما فتمين محشين - في الأولى يؤكد حوحو على اتزى العيبة الحارثة التي تحكم في عمل الفنان والأساس وجانها . بينما الثانية تؤكد على حواء الفنان الذي يعمل من فنه تجارة مربحة - ويختلف أيضا قننه « نيفسكي الغيب » من « صورة شخص » في غياب الهمة الحالية من الأولى . والمصصة تصور مائة عاطفية يعيشها سكاروبوف - وتشياكل المساة يعق في الشخصيات الرئيسية : العمان والومس المصورة اللذين يقابلهما في نيفسكي الغيب . ويعالج قصة بيكاروف الشاعرية الحساسة ، شخصية الكابتن بيرجوف : الفرودة المنهتة والمحنة لسمر الكعكة .

والمصصة الأخيرة في مجموعته الأولى ، هي « **بويات مجنون** » وهي قصة رمزية يستهدف جرجول من خلالها عدد حقبالي حول الرقابة دون قولها مباشرة . ويظل القصة الذي يصفى



بوشكين

الإنسان الأسمر لمرآة الهاجم ، واية حاكم انقلعه المحاصرة .
وفي القطعة الأخيرة من هذه القصة ، يستبين لنا موقف
جورجل الأثل تاملها تجاه الدين ، وعيونه الظاهرة في
العصائل الطبيعية « **لروح روسيا** » ، تلك الاسطورة التي
لمب هو في ايادها دورا كبيرا .
وكانت طريقة جورجل في الكتابة ، ان يدون كل ما يرفعه
الموضوع بكل تعاصبه ، ثم يحاول نسيانها ، ويعيد غرائزها
مرة اخرى بعد فترة . وعندئذ يدخل عليها تعديلات وتصحيحات
من يتركها مرة اخرى ، يعود اليها بالاشارة والعطف . ويكرر
ذلك حتى يقرأها مرة اخرة ، ويعاود كتابة الموضوع .
وتسمر المحاولة ثمانى مرات على الأقل .



وفي عام ١٩٢٥ وأناد اعداده محاسرات من أبسطهرا
السكسوية كتب جورجل مسرحية تاريخية بعنوان « **الملك
الغريد** » . وهو ملك مثالي يكبح رغبة النبلاء في القوة
والعدو ، وينشر التعليم ، ويعبر عن فكرة جورجل حول
الكنية . وقد أثبت المسرحية فشل جورجل لسيا في كتابة
المسرحيات التاريخية . ثم ألف أول أعماله الكوميديا
« **الزواج** » ، وفي المشاهد الأولى نرى البطلة : شخصية امرأة
ريعية مرحة ، تشكل مقارنا كثيرا ويبحث عن زوج . ونحاول
الاحتفاظ بكل المصحين ، ولكنها تفقدهم جميعا في النهاية .
وهذه كلها هي محاولات جورجل لتصوير بشئة الطبقات
الوسطى في بطرسبرج .

وفي أكتوبر من العام نفسه طلب جورجل الى بوشكين أن
يسمح اليه بإعادة عمل كوميدي ، فأجابته بوشكين بمسألة
وقعت له شخصيا : اوجب لجورجل فكرة « **الفتش العام** » ،
ونعناها في ديسمبر أي بعد شهرين من بداية العمل . وشملت
على المسرح عام ١٨٣٦ حيث شهدها نيكولا الأول . وباترغم
من أنها تمت في غاية المرح والابتهاج إلا أن جورجل ظل ساخطا
على طريقة نسيانها وإخراجها . ولا شك أن المسرحية أثارت
في بعض جورجل نكاح الأمر من جانب أنه احسن أن هذا
العمل من آثاره انما لم تعبير عن أصالة المسرحية وأنشدها
شبه انشدها في نفسه .

في ١٩٢٥ ، كتب « **الكتاب الكوميدي كالتين** »
لا كرامة في وطنه . فلا ريب أنه أصيب بالقلق لسموه
السفير الذي صاحب مسرحيته ، فهي لم تكن في نظره ذات
طابع سياسي بل هي تعبيرة أخلاقية للتناقض التي مشكلت
روسيا حينذاك . أما الجمهور فقد تغفل تأثير المسرحية الى
أعماله . فقد ملأت الصحف الانعقابية ، ولغطات الدهشة
والسكون والابتهاج ، ملأت هذه الانعقابات وجدان الجماهير
.. ان المسرحية أضاحت الى هذا الوجدان مديسدا من
الانطباع من النظام القائم وعمقت احساساتهم

كتب جورجل في ذلك الوقت مقال من المسرح في بطرسبرج
يداعها يعرض الحركة الرومانسية في الأدب الأوروبي ، لذلك
الحركة التي اخضعت في التعبير عن ارادة فنانين شخصان
أعزوا الى تحليل مشكلات المجتمع ، ولقد فنانين الكلاسيكي
الجديد الذي يحاول تقليد القديم . والارتفاع بالنف الى درجة
عالية من الموضوع والذلة والتسليم . ولقد كانت الجماهير
على حق في عدم استحسانها للأدب الكلاسيكي ، وحتى مولير
بدا لهم ضيقا . والدراما الحديثة - في رأي جورجل - هي
انعكاس أمين لمشكلات المجتمع الحديث وكشف للتابع التي
تدفعه الى الحركة . ودعا مثقفي روسيا الى الانتماء بدراسة
الرائع البشري . وأعلن أن المسرح انما هو مدونة لتصميم
الجماهير ، وأفضل وسيلة للفنان في وضع سيده ، اشباح
الناس على هذا الوضع . وعقب تمثيل « **الفتش العام** » كتب
معلقا على سطح الناس ، فقال بأننا لم نقو بعد على رؤية
شخصيات حية حقيقية على المسرح .

ولا ريب أن تصوير الشخصية على المسرح لا يعتمد على
الكتاب وحده ، وإنما يعتمد على الممثل أيضا . لذلك استاء

الى أحداث الطلاب وبقرا رسائلهم ، هو موظف صغير ، يصرخ
في أحل النظام ، النظام الذي يملأ روحه ويضمها ، والذي
يشكل التناقض الرئيسي بين جورجل والطبقات الحاكمة في
روسيا . والقصة - حتى بهذه الصورة - لم تنج من اعتراض
الرابطة على بعض مشاهداتها ، وبخاصة تلك التي يتند فيها
جورجل المرفقين الكبار ، وأفراد الطبقة الارستقراطية ..
« **فهم على استعداد لأن يبيعوا آباءهم وأمهاتهم .. بل والكنيسة
أيضا ، من أجل المال** » . ولم ينس جورجل ان يتشعير في
نفسه الى الأحداث السياسية الحالية ، وقد لخص المؤلف
الدولي في جملة قصيرة هي « **حينما تستنشق الجلتسرا** »
نفس فرنسا »

غير ان هذه المجموعة لم تكسب ملحا واحدا إلى أن
مجموعته السما « **ميرجود** » كانت بداية مراسلته مع
ستيفان شيريف ، الذي أصبح وجيه الأدبي . وتعتبر
« **ميرجود** » امتداد « **الأساتذة قرب قرية ديكاتكا** » التي
تصور الحياة في أوكرانيا . ولئن كانت « **ميرجود** » قد أثبتت
تقدما رائعا في مقدرات جورجل الإبداعية ، إلا أن قصصه
« **لنارزبوليا** » و « **قلى** » لم ترتقا الى مستوى الأسفار الغنى
ولم يكتب جورجل أعظم من نفسه « **علاء الأرض في العالم
القديم** » و « **قصة مشاجرة بين إيفان إيفانوفتش وإيفان
ميكيروفتش** » حيث أظهرنا لنا جورجل في ذروة التكامل بين
الفكرة والشخصية التي أكسب منه أعماله حقيقته . ولقد
اشتمل جورجل ست سنوات في « **نارزبوليا** » وهي قصة
تاريخية تشكلت على كل العناصر الخاصة بالقصة التاريخية
قائد الحصار حول المدينة تدور قصة حب بين ابغره ،

فإذا كان الجزء الخامس بعنوان « الأرواح الميتة » ، كان جوجول قد ارتحل من بطرسبرج الى الخارج في يونيو ١٨٣٦ . وفي خطاب لأحد أصدقائه قال :

انه حينما ينظر الى كل ما كتبه ، لا يجد فيه سوى مذكريات لتلميذ مفرسة ، وإن لم يجد فيها بطور كاتب مدبر . وأنه رغم أن لا يكثر تحول في حياته ، وأنه يعيش روسيا بروحها وأن ثارها بجسده . وبالرغم من ذلك ، فإنه حين يصل في جيبولته الى جنيف وباريس وروما ، فإنه يستقر قليلا عند العاصمة الإيطالية ليتناول بالعرف : « لن نستطيع الإنسان في العالم أن يبعدني عن هنا . لقد ولدت هنا . روسيا . بطرسبرج . الثلوج . الوزارة كرسى الجامعة . المسرح . لم تكن هذه كلها سوى أحلام سخيفة » .

وقد مر جوجول حين وصوله الى باريس في ١٩ سبتمبر سنة ١٨٣٨ بأزمة عاطفية شديدة ، فاضمة السيب . وربما كان لرؤيته السوداء أو لميلوه المأساوية ، أو لوقوفه تحت السيطرة الكاملة لرجل ذي ارادة أقوى منه ، علاقة بهذه الأزمة التي أبدى فيها جوجول تعلقا عنيفا وغير معقول بصديق طفولته دانييلسكي وما حدث في باريس خلال الأسبوع الذي قضاه هناك لا يمكن وصفه . وإنما يمكن الإشارة الى بأنه كان مصرجا لدانييلسكي ومؤلما لجوجول . وبعد انتهائه انتشلت مراسلتها مابين . ومن خلال مراسلتها تنفتح مدى التعلق بل العشق الذي يربط جوجول بدانييلسكي . نشطاته في رسائل جوجول . ويرسل هذا بدوره كل ما يمت اليه ، ويهدد أن يرسل اليه بالزيد ، ويهدد لو كان قريبا يمشي عليه طوال حياته . ويضمن جوجول بالغيرة حينما يستدعي دانييلسكي عن رسائل حياته من حياة (الهيكلة) الى حياة « يوحنا » . فإني جوجول خطابه الى دانييلسكي ، غير أن عدم اهتمام المرسل اليه أدى الى فتور الرسالة شيئا فشيئا .

ولم يستطع أحد من أصدقاء جوجول أن ينسبه أحزانه ، وإسا فام بهذا الدور الفني في الثالثة والعشرين من عمره يدعي الكونت جوزيف فيليجورسكي حين مر به في مرضه الأخير . وكان جوزيف يدرس تاريخ الأدب الروسي . وكان يشتغل بنقله مالية ودكاه فلاح ، وروح غشاة ، ومشاعر رقيقة . من وجهة نظر جوجول « . ولربته هذه الفصل كثيرا من جوجول . ممر بحياته علة دليل دون يوم اثنا عشر مره . وقد مكثت جوجول في ٢١ مايو فعز من عليه جوجول حزنا عظيما . فغادر جوجول روما الى مارسيليا في يونيو ١٨٣٩ ، وفي عرس البهي قابل الناقد الفرنسي سالف ريف . وقد كتب في تلك الفترة أنه لا يحب الأثان ، الذين تحدث بشائهم عن الانتقاد العرسى . وسألت هل كل الناس شيا ؟ ان لرقنا هاللا بلاخه الانتقاد الذي بين شمسبير الذي كان مرآة العالم وضميره . وماعبره من الأثان . . . وفي تلك الفترة أيضا ماخام ممرض على حاد هو الاحساس بأنه على وشك الموت . كان يرتعد حين يتصور انه سيמות قبل أن يتم عمل حياته أي « الأرواح الميتة » . وكان إذا ارتاحت أصابعه أحسى بالصلصة وأقبل مرسل العمل . ونحن نستطيع أن نعرف صورة كاملة عن حياة جوجول في روما بين عام ١٨٤١ من خلال وصف أيتنكوف لها ، فقد عاش معه حوالي شهرين يقوم بسج الجزء الأول من « الأرواح الميتة » . كان جوجول يشتغل فترة مواضعة الأثان ، يقوم في الصباح الباكر ، فينكب على العمل ، حتى الاطوار وتتداول القوة ، حيث تشهد الحرارة قيتار جوجول بها كثيرا . لم نحين موعد عمل أيتنكوف فيعملان سويا ، وأحيانا كانت تتخلل العمل بعض الأحاديث والتعليقات على أحد جرنيات « الأرواح

جوجول كثيرا لعدم قدرة المثل على تصوير شخصية كلسكوف في « الملتقى العام » فهو لم يعم هذه الشخصية بالرغم من أنها شخصية « عاصية » أي تجمع صفات كثير من الناس العاديين . حتى أنه من الصعب أن تجد إنسانا مما لم يكن كلسكوف في إحدى الملاحظات . تصور المثل انه لكي يتفك الإنسان لابد أن يقول شيئا غير معقول ، رغم أن عمر الكوميديا هو الكلاب بطريقة تبدو كما لو كان المصون صالدا تماما . وقد أعجب جوجول بتمثيل شخصية سوستنكي ، إلا أن سبيل الشخصيتين الكوميديين في المسرح - وهما إنسان من ملاك الأرض - كان شيئا للغاية . فالتلون كانوا يعيدون تماما عن تمثل عادات هاتين الشخصيتين ، وقالاهما وانكاهما إذ بقوا في الثياب غير المناسبة أطفا ، كتنصيفات كريكاتورية . وساد الفصل الثالث جو تقيل من البرود . وكان المشهد الأخير فاشلا تماما ، لقد غلب اليه أنه ليس بكتب هذه المسرحية . وأحس يتور وتعب شديد . ومن ثم راح يشد العزاء في الهروب الى أحضان الطبيعة .

أولت « الملتقى العام » بحملة ضيقة من جانب المصحح الماركية لمتروكة ، اضطر جوجول الزامه أن يكتب فصلا حواريًا دعاه « بعد المسرحية » يرد اليه على بعض الإكسبار المادية لمرسحة . وقال على لسان إحدى الشخصيات : اما تعودوا من المسرحيات السهلة التي تنتهي بالزواج ! ولم تصد المسرحية التي تدور حول مشكلة حقيقية تجلب الاهتمام فليمثل هذه المسرحية يصبح الكل أبطالا ، وهذه سمة المسرحية منذ أرسطو ، فالعصر الاجتماعي للتدراصة الكوميديا هو الجور الأساسي . وفي يدى الفنان الحق ، يمكن لكل الأشخاص أن تغدو الجمال ، بشرط أن تسترشد بمشعل هيا تقدم هذا الجمال . لم يؤكد جوجول على لسان شخص آخر ، على الإيمان بالحكومة راسخ بعمق في قلوب الجميع . والارتباط بين الحكومة والأله ، هو فكرة أساسية عند جوجول ولعل هذا هو السبب في عدم أدراة أن يكتبه مقاربه الأجهزة الحكومية إنما يكشف تصور الجور في نفسه . غير أن الحكومة أدركت ذلك ، وأظهرت لادامها المثل أصبح هو مولها الرسمي منه .

ويقال أن جوجول دائم من موقفه ، على لسان « الرجسول ذو الثياب المتواضعة جدا » وهو أحد شخصيات الجزء الثاني من « الأرواح الميتة » ، وجوهس فكره أن الانتقادات لا تنس الحكومة في ذاتها ، وإنما أولئك الذين لم يلهموا الحكمة وعظماها . ثم طرح جوجول بعدد هذا السؤال : هل يجب أن تناشئ الكوميديا القضايا الحظيرة ؟ ويصور النقاش حول هذا السؤال بين ثلاثة رجال في طرف ، وسيدة نشابة وزوجها في الطرف الآخر . ويقول جوجول من خلالهم أن عديدة من المسرحيات الكوميديية تنتهي بالتمناجات ، فلا بأس من أن تناشئ واحدة أو اثنتان بعض المسائل الهامة . ويعجب الى القول بأن الأساطير السوداء لا يفتقد طبيعتها حينما يصوران في قالب كوميدي . ويرد جوجول على النقد الموجه لمرسحة لافسارها الى الشخصيات الأدبية ، بأن الشخصية الإيجابية في المسرحية هي الضحك ، أو ذلك النوع من الضحك الذي يمتد احساسا بالآثام . ويكتب لنا من أشاء كثيرة لم يكن ملاحظها من قبل . وإذا كان الناس يتعبون كل ما يطغىه الألام من قبيل « الحكايات السلية » . ما هذه الحكايات السلية هي التي عاشت طووال العصور والأمم . وهي التي أعطت روح الإنسانية ودفعتها الى التقدم . ولقد كتب جوجول بعد ذلك « الأرواح الميتة » وأثارت شعورا عاما أقوى من « الملتقى العام » . قال عند بداية كتابتها « إنني أقسم ، أنني سوف أعمل شيئا لا يقدر عليه إنسان عادي » . واعتبرها أنه تضحية الفنى ، بل اعتبر كل ما كتبه قبلها مجرد « تعزيتات مغربية »

الجنة « ومن مدى افلاها من الرقابة ، ومن ذكريات جورجول . وقد كتب الفصل السادس من الرواية بحساس عظيم ، قال : **« انتقد »** بايقولاي فاسيليتشي « أن هذا الفصل هو عسل ابداعي حقيل » . وكان يستند أن الجزء الثاني من **« الأرواح الميتة »** سيثبت نموذجا في مجرى الأحداث ، وسوف يكشف عمق وإسماه من حصرية الروح الروسية . غير أن سيسكي أدرك أن جورجول كان **« متعصبا »** لنفسه ، وكان يعد بأكثري كثيرا مما يستطيع ولمل ذلك مرده إلى ما خال به أحد مؤرخي الأدب من أنه **« استبداد أخلاقي »** فقد كان يعتقد أنه يسر سعادة روحه تجعل روحه تقي كالنول ، صافية كالسما ، وبدا هذه الروحية في روما ١٨٤١ حيث لاحظنا تفردات التامل الصامت الطويل في الطبيعة ، وفي السماء . وكان يطلب من أسدائه الخضوع الكامل لأتواله ، ولها ذات قوة روحية عالية . . . لا أستطيع أن أقول أن من أتك يجب أن يؤمن بكلماتي ، فلما نفسي لا أجرؤ على مخالفتها »

وبالإضافة إلى **« الأرواح الميتة »** كان جورجول قد انتهى من كتابة **« العطش »** عام ١٩٤١ تلك الرواية التي تعد من أعظم ما كتب جورجول . وقد استوحى فكرتها من إحدى الحكايات من مولف مدير ظل يكافح ليشرى بندقية صيد . وعند أول طلقة ففقداه ، سقط مريضا ، ولم يتقده سوى طلوع زملاله بشراه أخرى جديدة .

ومعقب وصوله إلى موسكو ، قدم جورجول **« الأرواح الميتة »** إلى أحد الرثاء المقولين ، فلم يعترض عليها إلا في بعض المواقف الضخمة ، غير أن لجنة الرقابة رفضتها مأكلا ، مبررة ذلك بأن الأرواح لا تموت . والرق لا يسبح بانهم عليه ، وقرر جورجول إرسال الرواية إلى بطرسبرج ، وحوال عرضها على الإمبراطور ، إلا أنها واجهت صعوبات كثيرة ، ولم يتح لها في النهاية السماح بال نشر . ثم قرر تأجيل نشرها إلى ما بعد ، فألهم من محاولاته المتكررة ، التأكيد على أنها لا تهاج الحكومة .

وأشد ما أحاف جورجول ، هو عودة الإرميل ولإيجال القسبي الذي مناه من قبل ، فقد بدأ يحس بالأزمات نفسها من جديد ، فكل صورة في عقله تنضم في فجة كبيرة ، وتبسه بالبلادة والخسوف .

وفي مارس ١٩٤٢ استطاع بيوتكو أن يقوم بطبع **« الأرواح الميتة »** بعد تغيير عنوانها إلى **« مفارقات تشيتشيكوف أو الأرواح الميتة »** أمر أن يبيسكو رفض النشر كحكاية الكائن كويكيين ، فاضطر جورجول إلى إدخال تعديلات كثيرة عليها حتى سمحت بها الرقابة ، وتم طبع الجزء الأول من **« الأرواح الميتة »** في مايو ١٨٤٢ وتبقى جزء من الرواية كما أتمسار جورجول في الجزء الأول .

ويوضح لنا الجزء الأول ، كيف استطاع جورجول أن يحقق رسالته إلى الأرض ، ورسالته التي انتظرها روسيا . لقد رأى أن كل جيل يشكك على أخطاء الجيل الماضي ، وفي النهاية يسير في طريق يؤدي إلى الأخطاء نفسها . وأن ، كتشف المادة العلمية الكائنة في الروح السلافية ، وعرض الأحداث الهائلة ، أنما بذلك **« يوسع الأفق »** أمام روسيا .

لقد بدأ جورجول تشخيصات وأحداث واقعية ، ثم جعل نوازي بين شخصية رومانسية وشخصية واقعية تكشف ضعف الأولى . وفي الفصل الأخير يهاجم كتاب روسيا من حيث موقفهم من الرجل العاقل . وكانت هذه نقطة ارتكاز للهجوم عليه من : بوليوي ، بولجاين ، ستوكسكي ، فوسغوا الرواية بأنها ليست معتقة نسب ، وأنها هي ميتة الصياغة عوطية بالأخطاء النحوية أيضا . وأشار بيلنسكي نحو الأخطاء النحوية على أنه فرق بين الأخطاء النحوية ، وبين روع الأسلوب بعنه نقلنا أن أسلوب جورجول ككل ، بلغ من التماسك درجة عالية لا يمكن منهدا . إذا رجم - إلا أن يعده قوة الإيجابية .

وذهب بيلنسكي إلى القول بأن جورجول هو **« الكتاب الأول لروسيا المعاصرة »** ، وحده لادته سفتين : أولاها معسقة تصويره للشخصيات والحوادث ، وثانيها ذاتية التي تلعب بترك الأشخاص من خلال روحه الحية . أما شيريف مركز زعمه على تأكيد جورجول للجواب السلبية للحياة الروسية ، ونسب أن طفر في الأجزاء الباقية حواب أكثر إيجابية . ولأبث مقالة كوستانتين كساكوف سجة كبيرة ، إذ قد فيها مقارنة بين جورجول وهو من ، وحمل من روبا جورجول قمة هومرية جديدة ، وأن كانت لي نفس الوقت ذات دلالة حامة بالسببية لروسيا . وقد وصف جورجول هذا النقد بأنه عليه بصناعة الشيا

بقي الجزء السادس والأخير من كتاب دافيد ماجاراشك « تحت عنوان

« أرواح الجفاف » ، وهي السنوات الأخيرة من حياة جورجول ، عندما قوت الزمة الروحية في وجدانه ، حتى أنه قصر أزماته على الأدب الديني ، واشترى كتاب توماس كيريبسي المسى **« تقليد المسيح »** ، وبلغ من حبه به أنه طلب من شيريف أن يشتري عدة نسخ ويحمل أسدائه ، يقرعونها بسلام . وازدادت أفع حدة ، فحين رأى أن العمل في بقية **« الأرواح الميتة »** لا يسير على ما يرام ، اتجه إلى الملاة ولكن ، أي صلاة ؟ أنها صلاة من نوع خاص لغاية ، يصل إلى درجة العبوية التي من أبعاد بين رفايت الله والإنسان ، وي هذه اللحظة لتتجلب دعوات الإنسان . إلا أن دعوات الأرواح بالرم من كل ذلك - لم يجد صدى لدى السماء . لم ذهب جورجول إلى خطوة أهد - هي الصلاة مع البكاء والويل . . . ككاهن القديسين والأبياء الذي يستوحى الأوامر ، ويستعهم صوت الله . وفشلت هذه الخطوة أيضا ، فلبث إلى أسدائه متأدبهم الصلاة من أجله ، وكذلك فعل مع أخيه . وقد مرأ بعض مؤرخيه اتعراه السليبي وزعمته الدينية ، على بعض الأسدائه الأرستقراطيين الذين ألقى بهم خارج روسيا ، الذين كانوا يذهبون ليقصرو ويتبعون الرق . وكان جورجول في الفصح : أنهم خلقوا لكي يتصوروا لنا ويعطوا أوراها ، ثم مات جورجول الأربعة العظيمة العادقون التكتوت ، ونصحه الأساء بصادفها ، طلب إلى باريس ، ولم يكن يحب باريس ، واشغلت الأخلاق . كتب يقول أنه يتنق **« التمزج الأخير »** . واشغلت أعصابه ، على حد تصيريه ، واعتقد أنه لا بد ميت . وأحرق المجلد الثاني من **« الأرواح الميتة »** ، وقرر السفر إلى أوراشيم ، نداء على **« علامة »** لبقاها من السماء ! ومن كلماته لخادمه من تلك اللحظات **« أنا أيضا ما في الأرواح الميتة كان ينبغي التخلص منه . أما الباقي ، فأنني عند شفائي من مرضي سوف أعيد كتابته مرة أخرى »** . . ولكن الموت لم يمنه ، فقد أقرب من الطام ، ومات في ٢١ فبراير سنة ١٨٥٢ ولما يتجاوز الثالثة والأربعين إلى بلشر واحد .

وكان كابر موت جورجول على جماهير روسيا عظيما . حتى أن الحكومة تمتد ذكر أساء في الصحف - غير أن أعماله ظلت وستظل طبع دورها القتال . أما زوجته الدينية بل القبيبة الصوفية ، فليست لتناجى لتص في المعرفة ، وإنما لأحساسه بأنه ذو رسالة عظيمة ، ولرغبته العارة في أشاء روسيا ، فانه فكرة التي بيث من الواقع ، وأدت به إلى شيء غير ذلك . وذلك ، وذلك ما ساء جورجول

أعمال جورجول التي نقلت إلى العربية

- ١ - الأرواح الميتة « دار اليلقة السورية »
- ٢ - العطش « دار العلم للملايين بيروت » ونشرت بمجلة « الجلة » في عديد .
- ٣ - تارازيوليا « دار الشر بالملفات الأجنبية - موسكو »
- ٤ - الفصح العام « سلسلة الد كتاب »

وعارضى المؤلف هذه الاتجاهات جميعا ، مدافعا عن ضرورة قيام الكاتب المسرحي بفرض رأياه على الأدب التمثيلي ، وعن ضرورة احترام النص المسرحي الأدبي والالتزام به ، الأمر الذى يستتبع إيصال أفكار الكاتب الأصلية إلى جمهور الثقافة .



وبعد المؤلف صعوبة هذه المشكلة ودقتها في هذا العصر الذى يشهد الانفصال التام بين مهام الخلق المسرحي على اختلافها . ففي المسرح الإغريقي كان المؤلف والمخرج والممثل شخصا واحدا في غالب الأحيان . كذلك كان الكاتب المسرحي في العصر الإليزابيثي على اتصال وثيق ودراية واسعة بشئون التمثيل المسرحي ، فاستطاع لذلك وبإسالة المعرفة المسرحية - إلى المسرح - رفاته على التمثيلية في أدائها على المسرح . أما في العصر الحديث فالكاتب المسرحي لا يملك إلا أن يدفع بشئياته إلى المسرح ، ثم يفتح بأسطارا ما تلقاه من نصير على أيدي غيره من الكتابات التي تقوم بتفسير العمل الأدبي . بحجة القيام بعمله الفني والابتكار .

ولكن المؤلف لا يلبث أن يقرآن هناك بالمرغم من كل ذلك وسيلة يستطيع بها الكاتب المسرحي أن يحقق بها رفاته على الأداء التمثيلي . وليست هذه الوسيلة إلا اللغة التي يستخدمها كوسيط أدبي مكتمل قادر على نقل التعبير والأفكار . وهنا يقارن المؤلف بين المازف ورافى الباليه والممثل المسرحي ، وهم جميعا يتناولون خزانة يغنون من لغزاتهم ما يؤدى إلى الالتفات بالمثل إلى أي مراتب الكمال . فإذا كلف المازف البارع بعض أعلم النجاح في ترسمه لآلحان المؤلف الموسيقي بوجهيات فائدة الأوركسترا ، وإذا كان رافى الباليه الجاذب يبرع في تطبيق بوجهيات مصمم الرقصات ، وفي الأداء بما يشبهه إحداح التجميع والنرق والانسجام ، فإن الممثل المسرحي الذى أنما يبلغ أرقى درجات الإيجاز في خصومه كلفاء الكاتب المسرحي وفهمها أصعب الفهم ، والأشواء تحت سيطرة التخصصية إلى رسمها الكاتب ، وإذا الحوار على نحو من التجرد والمزاغة والإسلاخ عن التوازن الدائري الأمر الذى يكفل نجاح المازف الذى دعى إليه الكاتب المسرحي .

ولكن أية لغة تلك التي تعتبر سلاحا في يد الكاتب المسرحي يستطيع أن يحكم من طريقه رفاته على سير التمثيلية ؟ أمى اللغة الطرفة المتداولة في الحياة اليومية ؟ أو بمعنى آخر ، أمى اللغة الطبيعية ذات التزعة التمثيلية التي تناقش أمور الحياة الجارية ؟ وهنا يناقش المؤلف فكرة أن الفن ليس مشابهة للحياة وإنما هو تجريد عن الحياة ، ومن لم تصعب اللغة المستعينة بخاصة أداة التي تمت نموا حضاريا وفكريا درجدا أصبحت معها نوعا من المواقفات النهجية المرسومة ، تصبغها المفردة المختارمة فتخرج بذلك عملا فنيا بعيد الشبه عن الحياة في مادتها وواقعها ، وإن يكن دالا على أبعادها الأسافية المتباينة .

وبعد المؤلف أن الفارق بين المجتمع في العصر الإليزابيثي والمجتمع في العصر الحديث ، إنما يكمن في تزايد اتجاهات التخصص وتمييزها ، وتقسيم العمل ، وشيوع قوائم العزف ، المادية المكابكية ، الأمر الذى أدى إلى اختلاف العصر الحديث عن العصر الإليزابيثي من حيث تباعد التشفة بين لغة الحبسية اليومية ولغة الأدب ، ومشكلة الأدب في العصر الحديث كما تقول المؤلف ، ليست مشكلة خلق فهم مشترك بينه وبين جمهوره ، أو حتى حبسية مشتركة ، بقدر مشكلة خلق شيوع في اللغة العارضة على نقل التجربة التصويرية . وبذلك ينتهي المؤلف إلى أنه حتى

حين الوقت الذى تروى فيه العواطف أمام إبداع مثل هذا الشيوخ ذى العيون الغائقة في مجال الإنتاج الأدبي المسرحي ، فإن المسرح استقلال فنا من فنون الإبداع مستقل عاجزة عن توسيع دائرته جمهورها ، وليست المسرحية الشعرية المعاصرة - في رأى المؤلف - إلا أصغر رابل على هذا الواقع الملموس .

ويصل المؤلف في نهاية مقدمته إلى تبع آثار انتشار التزعة المازية في المجتمع على غلبة التقييم في مجال العمل المسرحي . فلهذا المثلين تحل في الاكلاف واللافات أبرز الألمان ، بينما لا يلقى اسم الكاتب المسرحي بعض الاهتمام الذى يلقاه أسسم مصمم المناظر . كذلك يبدى جمهور الثقافة إعجابه البالغ بالتجميع المسرحي وبالعبارات التي يتلوها بها (ويلاحظ أن هذه العبارات من وضع الكاتب المسرحي نفسه) ، وبالإمكانة التي شوهد فيها أخيرا .. الخ . ويقول المؤلف أن هذه المظاهر ليست إلا دليلا على أزمة التقييم الأدبي والفني في مجال الإنتاج المسرحي ، في مجمع يرتبط بين القيمة وارتفاع نسبة الميئاب .

وبعد هذه المقدمة يشرح المؤلف في تناول كتاب المسرحية الثرية ، باننا بترك آيسن . ويستعمل المؤلف نقدته بمعاملة أداء « الإيسينيين » - وفي مقدمتهم برنارد شو ووليم آرل - الذين لم يؤد إعجابهم بإيسن إلا إلى تزويقه ونفكيك أوصاله . فبينما يصدى أشباع أسمن إلى تقسيم حياته الفنية إلى مراحل يتناوب خلالها بين التراء ، بالأسين بمرحلة اللطمة فمرحلة التصفج مرحلة الأول ، يدافع المؤلف عن الوحدة الجوهرية لأعمال إيسن ، وعن النظرة الشديدة التي يقيم أعماله على أساس كونها سلطة متكاملة الصطب . ويستطع المؤلف أن يتلمس في أعمال إيسن حقا فكريا ولحدا فلها بعد تعبيرا في مسرحياته الشمسورية المبكرة ، نجلا طريقه خلال المسرحية الطبيعية التي خلفها ، إلا وهو فكرة « الدين الموروت » ، والصراع ضد هذا الدين ومقاومته بعدم الفكاك من أسناره والتخلص من هيئته ، وهو صراع بمير معنوما وعطيا في آن واحد . أما العنيفة فمظهر لانسانية الإنسان الناضل ، وأما العظم فتجربة لفهم الظروف الخارجية التي تسير بمقتضى قوانين يعجز الإنسان عن فكيفها . ولم يمر المؤلف مثلا إجابيا واحدا في كل أعمال إيسن يوحى بإحساس الخلاص من هذا النير الطافي ، إلا في تمثيلية « السيدة الفادعة من البحر » التي ألق فيها لامكانية . ممارسة الإرادة في فن « الحرية » و « التمثيلية » .

وبعد المؤلف أن حياة إيسن الفنية لم تكن إلا جهادا متصلا لقواحه البحث عن شكل درامى ملائم . فقد ودث مسرحية العدة الجوزقة في دماته ، وظل يكتب في إطارها إلى أن أحس بالاختناق ، دارني لئلا بالشعر ليكتب « براته » و « بيرجنت » - لثباته أزمة حادة جعل المسرح على الرها فره طويلة من الزمن ، عاذا بعدها ليرسي أسس المسرحية الطبيعية الحديثة ، معطيا أنه عقد العزم على الكتابة بلغة الناس العاديين لا « بلغة الآلهة » .

أما « بيت العمية » التي هزل لها الإيسينيون باعتبارها مثلا ناصعا على « تمثيلية المشكلة » ، فلم تات بجديد في رأى المؤلف ، ففكرة المناقشة في حد ذاتها لها سوابق شتى في أعمال إيسن ، هذا إلى أن الحوار بين « نورا » و « مورفالد » ليس من المناقشة في شوه ، بل هو في تقدير المؤلف أقرب للتصريح

الفردي من جانب واحد ، ولم تكن أسئلة « توفالده » إلا لكافة لحدث « بورا » كي تطلق لأفكارها العنان .

وتعريف المؤلف لقضية الرمز عند إيسن ، فإن تأنيب تحيط التعداد في مسألة استخدام إيسن للرمز في أعماله ، ثم دأب على محاولات التناقض للحاق الرمز بهذه الشخصية أو تلك . ثم تتناول مسرحية « البطة البرية » بالتفصيل فيما يتعلق بمسألة الرمز ، وخلص إلى أن إيسن وحده القوم فيما نشأ من هذه القضية من خلط واضطراب ، وبرهن من واقع الحدث والحوار على إمكانية الربط بين الطائر وبين أكثر من شخصية من الشخصيات في المسرحية .

وإذا كانت مناصرة قضية الكرامة والإحسان بالشكوكالات الاجتماعية وجو الفرق المؤنثة هو ما يقترن باسم هنريك اسن ، فإن معاداة الرجز والرجو الهستيري الضيف والجنون هو ما يقترن باسم أوجست ستريندبرج . ولكن المؤلف يظهر أشد التعظيم من محاولة فهم مؤلفات ستريندبرج على أساس سيرته الذاتية ، بل هو يدعو إلى النظر إليه كمجرد فلم ليس غير ، وبمبارازي التعداد الذين اعجزهم فهم تعقيدات ستريندبرج الأخيرة المتمثلة بالفراية والشكوك ، فأنكبوا على حياته الشخصية بدرسونها ويغارون بين شخصيات الحياة وشخصيات المسرح ، وفتنوا بالخروج بتفسير أعمال الكاتب على هدى ما أصابه من اختلال عقلي في سنه الأخيرة .

ولستريندبرج تعريفاً للعبية يتناقض به ما صيغ عليه في فهم هذا المذهب ، كما إن له تعريفاً للشخصية المسرحية يتعارض مع ما درج الكتاب الطبيعيون على تصوره . كذلك فإن له فهماً خاصاً لمشكلة الحوار ، فوضع أسس ما أسماه « بالمشهور الكورتايتي » أو القضي ، كإحدى للحوار البيت الذي نشأ في مسرحيات العصر .

يعترف المؤلف لستريندبرج بفضل السبق إلى التجديد ، وإن كان يدرجه بالرغم من ذلك في عداد كتابي المذهب الطبيعي ، أما الصمة الرئيسية التي تميز ستريندبرج في رأي المؤلف فهو اتجاهاته التجريبية التعبيرية الجريئة في وقت كان المسرح فيه عاجزاً من الناحية الحرفية من مجازاة مطامع الكاتب المسرحي وتعبئها .

أما أنطون تشيكوف فكان يمدح تمام الإدراك سموات المذهب الطبيعي ، فهاجم في مسرحية « التوبس » « سبعة الفن المقدس » الذين يقفون وسط رفقة طغيت جدارها الرابع ، ويتغوهون « بيارات مبتذلة » تنقل حل الخشب ، مثلاً أنفي برج إيفل سوقته الطافية على رأس « جني نكي موباسان » فملك إلا أن يولي الأدياب .

ولكن تشيكوف ، في كل جهاده الطويل من أجل تهذيب الشكل الدرامي وصفته ، ومن أجل الكشف عن مكتوبات الشخصية الإنسانية ، لم يزد - في رأي المؤلف - من أن يصيح واحدة من الإلهة المشكوك في صلاحيتهم ، بل أملة يحتل مكان الصدارة بينهم .

وإذا كان يزلزل شو قدر دفعه معصناؤه ليعظم أيلسونات الرومانسية ، فإنه قد ألقب هو نفسه إلى أيلونة للمذهب الكروماتش . فقد دفع « شو » بالرومانسية إلى الفجاءة مفعوبة بالفلذات ، ثم أضحى من النافذة مفعوبة بفرحات الطبول ومبعثات الفتحول . ولا غنى فارق بين الرومانسية المعلقة في الخيال ، والاشتراكية الثاقبة التي تبتلعان تيمسيرا معاً عند كل من « مارشالباكين » و« مولر » في مسرحية « كانديدا » وما هو

معنى « العومة النظيرة من قيود المادة » في مسرحية « العودة إلى متوشاليم » ؟ وأي شو نوحى به القديسة جان - التي ليست في رأي المؤلف إلا أسما تقليدياً للصورمان - أن لم تكن أحاسيس رومانسية صرف ؟

ويتبنى المؤلف على شو إغرائه في كتابة المقدمات والشروح والتوجيهات المسرحية المستفيضة ، التي مزج فيها شسو بين القصة والمسرحية ، وخرج نتيجة لذلك بأعمال فيه لا ترقى إلى مستوى أي منها .

أما إيرهات هوتمان فقد نجح في أن يضع على خشبة المسرح طبقة بأكملها ، إذ استطاع أن يصور طبقه عمال النسيج في صراعها وتوترها الجماعية وظلمات أفرادها بعضهم ببعض ، كذلك سعى أرنست تولر إلى تطوير الشكل المسرحي ، فاستحدث تجديدات تعبيرية في مجال البناء المسرحي ، مستعينا بعرضي شريط سينمائي على شاشة مظلة على خشبة المسرح ، وبميكروفون وتعلوين الصحف كوسيلة لبناء خلفيات سياسية واجتماعية للحدث الدرامي ، كذلك قسم المسرح إلى طوائف يعلو بعضها بعضاً ، بحيث ينتقل الحدث الدرامي في تطوره من موضع إلى آخر في هذا البناء الهيكلي ، من طريق الاستمارة تنويع مناسبات للأداء .

وينتقل المؤلف إلى جون ميلينجتون سينج ، فيسجله بجاءا رانما في بعض مسرحياته ، وعلى الأخص في « دودره ذات الأجزاء » ، من ناحية صياغة لغته الدرامية ، التي استعان فيها بلغة الناس العاديين الذين يفسرون في مسائل الأري . لقد اقتصراف « سينج » من معين لا ينضب ، واستطاع أن يحول أداة التهام التي استلهاها من سكان جزر أريان ومقاطعات أيرلندا المختلفة إلى وسيط أدبي ناجح وقادر على نقل التعبير الفني المختل . فقد كان يرى إلى الحياة من أي تلميحية جيدة يجب أن يتحلى بسكة راسخ . كما يحل في الجزء أو النافذة بمألفها . ولا يمكن لأي أخرى أن يكتب مثل هذا الحدث ، لو كان يعمل في محيط أساس أخطوا شعاعهم من قول الشعر .

أما لويجي بيراندلو الذي جعل تراث « هلمة الفن » وترسم ظلاله « المسرح الساخر » الذي كان ثورة هارمة على رومانسيات القرن التاسع عشر ، فقد سعى جهده - في رأي المؤلف - لتعطيل أمل الطبيعة وحلمها المشكوك ، ألا وهو تجسيد « وهم الطفلة » على شخصية المسرح . وساعدت « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » على إبراز مشكلة الطبيعة في جوهرها ، لا يجب يمكن أن تتق هذه الشخصية المخلوقة خلقاً في فرد هذا المثل أو ذاك من تصوير « روحها » أو « مزاجها » الظاهري بها ؟ وأين السبيل إلى التوفيق بين رغبات الكاتب المسرحي ومطامع المخرج والممثلين ؟ إلا أن المؤلف يسجل لبييراندلو إصراره على احتسار المسرح النص المسرحي الأدبي وتمسكه به باعتباره سلاح الرقابة الأوحده ، ومرتز التمثل كله في أداء التمثيلية على خشبة المسرح .

وجه جان انوري في التيجون-ت يستعظم الأسطورة في التعبير عن تجربة معاصرة . ويسجل المؤلف لأتوي بجاءا ساعده على أفراد أتياعه لقلب التخليد الشكل في البناء الدرامي فتكون بواسطته من عرضي تجرعه والإشلال بها في نقل المشاهد على ينسم باليسافة والإفناع . أفضم المسرحية يقدم الشخصيات واحدة إثر أخرى ، والوجوه تلتقي على حيز المصاحبة الدرامي وتظهر ، والتعريف المعربة تغلو عن الافتعال والظلمة والحدث البشري .

موريس كراستون

سارتر

SARTRE
Maurice Craston, London, 1992.

وبعد ذلك يجيء دور كتاب المسرحية الشعرية - ويبدأ المؤلف بوليم ييتس الذي أقام مسرحاً جديداً له كل مقومات النجاح ، مستعينا بكلمات الهواة من الممثلين الذين لم تفهم تطبيقات المسرح الطبيعي . لقد ابتعد ييتس عن التمسرة التثيلية في المسرحية ، مملاها إلى أن اذ وضعت - أنشأت جاملا بالأبد أمام تمثيلية من هذا الطراز ، تجده يقول نفس القول الذي قام به شكل أو بأخر في كل المصور لدى أول انطباع له من المسرح الطبيعي : « ما الذي يدعوني إلى أن أقادر منزلي لأسع نفس الكلمات التي كنت أستخدمها هناك عندما كنت أبحث عن المراءد ؟ » .

ويرى المؤلف أن الموت قد وصل في - جريمة قتل في الكاتدرائية - إلى إحدى ذوا الانتاج الفني في مجال المسرح المعاصر . لقد استخدم جو الطقوس الشعائري والوجوه والإديب التقليدية كوسائل شكلية لنفس الحدث الدرامي . ولكنه يعيب عليه نكوصه في - إعادة التلال العائلة - و « حل الكونكتل » إلى الوفاق مع متطلبات المسرح الطبيعي ، وانطباعه إلى الشياخ وغبث الجمهور على حساب العمل الفني .

أما « كريستوفر فراي » فله في رأى المؤلف مكان مشروح في ميدان المسرحية الشعرية ، وإن لم تصنف أعماله بالتجديد . لقد كرس « فراي » جهده لأحكام التزيين اللغوي ، وخلق الصور الفنية المألوفة في الغراب ، واستحدثت الألفاظ الشعرية ذات الرنين البالي . أما مادة مسرحياته فقد تميزت بالشفافية والروح ، ولكنها فكاكة مبنية على اللفظ لا على العاطفة ، ويختلف بين الجناس والتورية واللفظيات على اختلافها وسيلة لفصيلة المنهر الفكاهي في الدراما .

ويستمتع المؤلف كتابه بفصل من « النلد في ميدان المسرحية » ، وللفند في رايه جانباً أحدها بناء والآخر هدام . وليس الجانب الهدام بأقل قيمة من جانب البناء ، إذ لولاه لما ظهرت المسرحية الطبيعية بوصفها ثورة على مسرح التورية ، ولولاه أيضاً لما ظهرت المسرحية الشعرية في العصر الحديث بوصفها ثورة على المسرح الطبيعية التي عجزت عن إشباع احتياجات الدراما في تطورها السامي لاستحداث شكل جديد .

وفي هذا الفصل يؤكد المؤلف أن الطبيعية قد حملت في باطنها بطور أنوارها لأنها لم تكن إلا ظلالاً شريفاً للمسرحية الرومانسية ، وأن التطيقات الجديدة في المسرحية الشعرية على يدى اللايوتس ، هي التي يمكن أن تعتبر بمثابة البداية الحقيقية على طريق الشكل الدرامي الجديد ، وإن كان صفار الكتاب لم يطلعوا بعد في مثل هذه التطبيقات الجديدة ، وخرجت أعمالهم فاصرة مشوهة . وينتهي المؤلف إلى أن التغييرات الجوهرية التي كان يشتمها « ييتس » و « الموت » في الربع الأول من هذا القرن حققت في ميدان المسرحية كثيراً من الفراضا ، ولكن المسرح ذاته ما زال بعيداً من مواكبة هذه النهضة ، وما زال يقع في طب التغير والتجديد الجذريين .

الدكتور فايز أسكنر

علام يدل الاهتمام التزايد بالفلسفة الوجودية في العالمس الإنجليز امريكية ؟ . يدل على أن الفلسفة التبعيلية التي تسود هذا العالم قد فقدت فاعليتها عند المثقفين ، وخاصة لدى الشباب منهم ، الساخط على كل ما يمكن اختياره مقدساً وتقليدياً ؟ . أم إن الوجودية أرتباطها بالأبد في الأزمت الكتاب أن يعرضوا ميادنها النظرية ، التي استمد منها الأدباء معظم أعمالهم ؟ . لا مشاحة في أن لهذه العاملين أراً لا ينكر في هذا الاهتمام ، بيد أن هناك عاملاً أهم منها وأصغر ، هو التفسير - الذي يبدأ في الظهور - في نظرة الإنجليز والأممريكان إلى الفلسفة . فلم تعد الفلسفة تتقدم فاصرة على تحليل قضايا العلم وكفى ، بل هي - إلى جانب ذلك - رسالة في الحياة ، هدفها بصير الإنسان بالمشاكل التي تلغ في كل جانب في هذا العصر المتأزم . لم تعد الفلسفة تحليلات لغوية ، بلوم بهذا أسئلة « محترفين » في السام للفلسفة بالجامعات ، وأنصا هي - كاشنر - « هواية » تافهات ، ووجهنظر كلية تستغل من قلب الحياة مثقالها المتعددة اللغوية .

هذا هو دليل الاهتمام المعروف ، بالفلسفة الوجودية في العالم الإنجليز امريكي ، ولفله هو أيضاً دليل اهتمام كتابهم بساتر خاصة من بين الفلاسفة الوجوديين جميعاً ، فمن حيث هو فيلسوف ، ومن حيث هو سياسي ، ومن حيث هو روائي ، نجده مصاعراً لنا ، بما يشأنا بعمق ، ومن لم فمن يفهم شيئاً عن سارتر ، معناه - كما قالت أيريس ميردوخ - أن يفهم شيئاً مهما من العصر المعاصر .

والكتاب الذي نقدمه هو آخر - فيها أعلم - ما أخرجته المطابع الإنجليزية عن سارتر ، منشور في سلسلة « كتاب نقد » التي يشرف على إصدارها نشارلس ستو ودايتشز .

مؤلفه موريس كراستون - وهو أستاذ العلوم السياسية بكلية لندن للاقتصاد - يقدم لنا سارتر الروائي والفيلسوف عالم النفس والسياسي ، وذلك من خلال وجهة نظر - متارة في الواقع بمجال تخصصه - مؤداه أن تحول سارتر من كتابة الرواية ذات الموضوع النفسي والفلسفي إلى كتابة المسرحية ذات الموضوع السياسي والاجتماعي ، لا يرجع إلى مسقط الحرب الباردة بين المسكرين : الشرقي والغربي فحسب ، بل يرجع كذلك إلى التناقضات الباطنة في المذهب الوجودي ، وهي تلك التناقضات التي دفعته إلى نقطة استنصر شتمها أن بمقدوره تجنب الرأجة الجذرية لنظرياته ، وذلك من طريق الصياغة الجديدة التي يقدمها للمذهب الماركسي .

ويسبق المؤلف حياة سارتر ومؤلفاته من خلال وجهة نظره هذه فيقول :

« ان سارتر لم يعد أقل المفكرين الفرنسيين فربس ، فهو -
اوله بالظلم البيروقراطية ، ولحلله في التفكير والعمل -
التي من حجت الروح . ومرد ذلك الى ثلاثة عوامل : اولها ،
بشأنه في بيت حده لانه الانساني ، الذي كان يمثل في نظر سارتر
تجسيدا حيا لثمة القاموس الجيد . وثانيها ، تأثره بالعلماء
الألمانيين ، خاصة جورج صاحب المنهج التاريخي ، ودييجر
صاحب كتاب « الوجود والعدم » وثالثها : فترة الاحتلال
الألماني لفرنسا ، التي كانت ذات معنى كبير في امتحان فكره
سارتر ، واكتشاف رؤيته للحياة معى طريقا رومانتيكيا ، هذا
فضلا من أنها دفعت الى الاهتمام بالمشاكل الفلسفية
والاجتماعية . »

ولقد كتبت شركته في الفكر والحياة ، سيومن دي موفوا ،
تصف موقفها من المجتمع والسياسة قبل فترة الاحتلال بحيث
كانت لا يزالن طالبين في الجامعة « فعالت : » كتاب لدينا المم
في العالم في انفسا ، أما المجتمع - في صورته الزائلة - فلم
يكن يقبله ، بل كما غده ، لكن ، لم يكن في هذا السالبيس
ثمة شيء مؤلم ، ذلك انه موقف استلزم التعاؤل اسد .
للاسان كان لابد من امادة حلقة ، وهذا الطلق الجديد كان -
في جزء منه - من صميم عملنا . ولقد شدد بالذا ذلك الامور
السياسية ، لكن بدرجة طيعية ويصوره نظرية ، والداحداث التي
وقعت وفقا لرفيقنا ، اعتمادا عليها ، فهو ان يتغلغل شخصيا
لسيرها وفقا لنسبه ومرغبه)

وبعد فترة الاحتلال اعتنق كل منهما انجاسا مفاديا ، وهو ان
التدخل في الشؤون السياسية والاجتماعية ليسير واجب
الاعتراسي .

وينقل المؤلف بعد ذلك الى مؤلفات سارتر ، فيقول رواية
« الفتيان » ١٩٤٨ ، وهي تعتبر من روايات أعماله الروائية ،
لأنها تصور افكاره النظرية الفلسفية بأسلوبها منمكم ، وتنفذ
أعماله المتأخرة ، يظهر فيها روحاكتان ، قد يتفلسفه - من
أحواله وأفعاله - انسانا حرا ، فلم تكن لديه روايات اجتماعية
تشبه الى زوجة او أسرة او عمل . بل هو له احيانا ان يلتفت
- كالاطفال - من الارضي فصاغات الورق القادرة ، وحسرق
للأليس البالية ، ليضعها بلا أكرات - في فقه ، لكن سارتر
لا يلبث ان يدفع هذا التفتيل من الخلفنا عن طريق اتيانه ان
الاحمال السالبة والاشالة ليست من الحرية في شيء ، وانما
الحرية التي هي تلك التي تتمثل في الاعمال الملتزمة والسوية

لم يكن روكاتان سعيدا في حياته ، فعالت الفتيان والموار
الانسي العنيف كانت تنياه من أن لآخر ، وهي لا تعبر عن
اضطراب نفسي موجود في داخله مدد ما تشير الى حقيقته
ميتافيزيقية كانه في قلب الوجود ، هي أن العالم عرقي زائل
وايس ضروريا خالدا ، او هو - بحسب لاسلانتا الاسلاميين -
ممكن الوجود وليس بواجب الوجود . وان قال فاسل - ان
هذه الحقيقة التي اكتشفها روكاتان قديمة .. يكتشفها
قارء هيم ، الفيلسوف الانجليزي الذي ذهب الى ان قوانين
الطبيعة مرنة احمالية وليست صارمة ضرورية . ويكتشفها
كلية - وهذا من عندي - قارء الفزالي ، فيلسوفنا الاكبر
الذي قال : « ان الاقتران بين ما يعتقده في العادة سيبا ، وما
يعتقده سيبا ، ليس ضروريا عمتنا .. فليس من ضروره وجود
أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر »

ان قال قائل هذا ، قال المؤلف : ان قارئ هيم « أو الفزالي »
يعرف هذه الحقيقة ادراكا عمليا استدلاليا ، اما روكاتان
فيعيش عرسية العالم ، ويعايتها بوجوده . هذا فضلا عن انه
يوسم الى التفتية الكاتمة في جوف هذه الحقيقة ، وهي ان
الانسان حر حرية تجمله مستولا لا عن أفعاله فقط ، بل عن
أفعال البشر اجمعين . من هنا ابتدا روكاتان في التفتي
عن أفعاله الذاتية اللائمة ، أخذ على ماعنه ان يغسوم
بعمل ما . كان يقب رواية - من شأنه ان يغسل على حياته
التي والمعنوية ، ويعطه في النهاية حرا على الحقيقة .

جعل سارتر الآن من الفن وسيلة روكاتان للخلاص من
بغلة الحياة وعيسية الوجود . وهو في نفس الوقت الفصل
المقرر الذي يدل على الحرية الاصلية . لكن ، على الرغم
من هجوم سارتر العنيف على الحياة اللائمة اللغوصية في
هذه الرواية ، الا ان مفهوم الالتزام كان لا يزال منفصدا
الضمون السياسي ، وهو ذلك الضمون الذي تلجج ارضاه
في مجموعة قصصية نشرها سنة ١٩٤٦ تحت عنوان « الجدار »
وهو نفس عنوان القصة الرئيسية التي تصور ثلاثة اشخاص
من الجمهوريين الاسبان يحكم عليهم الفاشيون بالعدم . لقد
الحكم في اثنين ، وبني الثالث ، واسمه ايتنا - ينتظر الموت
وفي فترة الانتظار تقي من الضباب صوفيا والوانا من اجل ان
يعترف عن مقر زعيمه . اراد ان يسفر منهم ، فلهيهم - من
باب التفتيل لا غير - على الحياة الطعية مكانا يغتلي فيه
الزقيم . لكن ، حدث بالمصادفة البحتة ان تقرأ عليه في
نفس الحياة المذكورة « فسروه ، وأفرجوا من ايتنا .

في هذه القصة مجرد ارضاس خفيف وخافت للحرية
الملتزمة ، ذات الضمون السياسي ، ذلك ان التحدي الأكبر -
وهو الاحتلال الألماني لفرنسا ، الذي جاءت هذه القصص
بشأنه الاستيعابية له - لم يكن قد حدث بعد ، ولا حدث ،
طبع اجهال سارتر الفلسفية والادبية على حد سواء ، بطابع
ثوري . والآن هو الين المميز الذي يمزقه سارتر ، مجرأ
تدعيه - خلال كره - السنوات المختلفة . هذا على الرغم من ان
موقفه من الالتزام يتذبذب بين الالتزام الفردي الفلسفي ،
وهو ذلك الذي يكون الفرد بمقتضاه مستولا عن أفعاله فقط ،
وبين الالتزام الجماعي السياسي ، حيث يكون الانسان بمقتضاه
مستولا عن أفعال البشرية كلها .

في اثناء فترة الاحتلال كتب سارتر مسرحية « الفتيان »
١٩٤٢ ، وهي احياء لأسطورة يونانية قديمة عن اورست في
مدينة أرجوس ، والحوار الذي دار بين جوبيتر وأورست في
الفضل الأخير ، بعد اربع سنين من المسرحية كلها ، ان لم يكن
في مسرحيات سارتر فاجبة . ففيه يلعب جوبيتر اورست بان
يطلب القزوان لشحه عن جريمته التي ارتكبها ، وهي قتل
امه ابغلة ، وزوجها الغصب ، اللذين اشتركا في قتل ابيه
الملك ، ابغاء حكم أرجوس . لكن اورست يرفض امر جوبيتر ،
لانه لم يرتكب جريمة يتدم على فعلها ، « وأجبن القتل هو
ذلك الذي يشعر بالام والندم » . وهنا يذكره جوبيتر بان
الكون كله إنما سير وفقا لمشيئته ، ويرجوه ان يتزم الطاعة .
غير ان اورست يرد عليه بمسولة : « أنت رب الارباب ، أي
جوبيتر ، رب الاحجار والنجوم ، رب البحار والانهار . لكنك
لست ربا لبني الانسان » . صدم جوبيتر لهذه الوقاحة
وقال : « ألم أخلقك ؟ » فوافقه اورست على ذلك ، وأضاف :
« لكنك خلقتني انسانا حرا ، وما أنا سوى حريتي » .

وتشخصية جوبيتر هي مفتاح المسرحية كلها ، ونظرة سارتر
اليها تمثل نظره الى الله ، وبالتالي الى الدين بصفة عامة ،

وقد يبدو من العجيب أن يضع ملحد كسائر شخصية جوتير هذا الوضع الهام من (المرحبة) بيد أن سرعان مما يؤول العجب إذا عرفنا السبب ، وهو أن مزاج سسارتز ديني في صميمه ، لقد قال في إحدى محاضراته والتي طغت فيها بعد بحث عنوان « الوجودية فلسفة إنسانية » : « كتب نستويسكي ذات مرة أن الله ، أن لم يكن موجوداً ، فكل شيء إذن مباح .. وهذا بالنسبة للوجودية يمثل نقطة البداية » .

ومن سوء الحظ أن نقطة البداية هذه خطئة ، فليس من الصحيح أن القيم الأخلاقية تعتمد منطقياً على وجود الله ، ذلك أن الأخلاق ليست مشتقة من المسمات الدينية ، بل العكس هو الصحيح ، أي أن الأخلاق هي الأولية منطقياً على الدين ، فلم لم يكن لدينا تصور من الحرية وعن الحكمة وعن العلم ، فلن يكون بمقدورنا إدراك الله من حيث هو خير وحكيـم وعليم ، بمعنى أننا لن ندرك طبيعة الله ، أن لم ندركه - أولاً وقبل كل شيء - المسمات الأخلاقية التي انسبها إليه ، والتي تحدد في نفس الوقت .

وقوله دستويسكي المذكورة لا تعبر عن حقيقة فلسفية عامة ، وإنما هي تعبير عن إحساس نفسي عابر استسبحه دستويسكي باعتباره مسيحياً يؤمن بوجود الله إيماناً يكبح جماح رغبته الشهوانية . وما رويده سارتز لهذا القول سوى دليل على أنه يعني - أحياناً - هذا الإحساس ويكاد ، فلن كانت رواية « الفتيان » تصويراً لهذا الإنسان الوجودي في كون يقتضي القوتين الصارمة المطفة ، فسرجه « الدياب » بجدد وحشة الإنسان وغيته في عالم ملتهب المأمون الغنى المرفوض من قبل الله . هذا ، على الرغم من تأكيد سارتز - على لسان أورست - بأن الإنسان هو خالق القيم الأخلاقية ، بعمل الخير ، ولا ينتظر من روائه جزاء من الله ، ولا يشكركم من الناس ، بعمل لحسابه الخاص ، غير مبصّر في ذلك عجباً « آخر » إنساناً كان أو الها .

ويرى المؤلف أن مسرحية « الدياب » هي - أساساً - مسرحية مقاومة ، بمعنى أن ظروف المقاومة السرية لفساد الاحتلال الألماني هي التي أوجت إلى سارتز اختيار هذه الأسطورة اليونانية بالذات ، لتكون مناسبة وموضوعاً يث من خلالها الأفكار الثورية ، التي تدعو الشعب الفرنسي إلى المقاومة والأخذ بالثأر . فالشيء واضح بين زوج أم أورست ، المتصّب عرش أرجوس ، والنازي الذي اقتصب فرنسا واحتلها ، والمعالجة غير خافية كذلك بين إيمه الخائنة وأموان النازي من الفرنسيين ، لذلك كانت دعوة سارتز هي - كما فعل أورست - بالأخذ بالثأر ، أي قتل الألمان المتصبيين وأموانهم الخائنين ، حتى ولو تضاروا ذلك مع الأهداف الأخلاقية للدين ، التي نادى بالمفو والتسامح وعدم استعمال العنف . ويبدو سارتز - بناء على هذا التفسير - معتنقاً لبعاء جديد هو أن الخلاص لا يكون إلا بالعمل الثوري ، بمسند أن كان الخلاص في « الفتيان » من خلال الفن .

ومع ذلك فمسرحية « الدياب » لا ترضي مطالب أولئك الذين يعرفونها على ضوء التفسير سالف الذكر ، فاعتاد القاصد غادر أورست أرجوس بعد أن قتل الملك والمثقة ، ولم يبق فيها ليلدم الممونة لأهلها ، أن مثل هذه النهاية التي ارتضيناها سارتز لفسافة صريحة لفكره من الحرية ، ذلك أن الصعوبة عند التمسك بتسوية المطلقة . ألم يجعل الإنسان - أي إنسان - مسئولاً عن الحرب التي تقع في أي مكان من العالم ؟

فعلماً إذن كان هروب أورست من المؤلف الذي خلقه هو ، والتمزق ؟ . ولم كان اكتشافه بقتل الملك والمثقة وهي مسألة شخصية بعثة ؟ . ليس هناك سوى تفسير واحد هو أن العمل الثوري الذي قام به أورست أن هو لا يحقق لحرية الإرادة إرادة أورست الفرد ، وليس ماضى حال دليلاً على العسرية السياسية أو الاجتماعية .

وبعد ذلك يتناول المؤلف إلى كتاب سارتز الرئيسي « الوجود والعدم » ١٩٤٢ ، فيستلزم بالعرض نظريته في المسمات الإنسانية . فسرور الوجود عنده ثلاثة : أولها « الوجود في ذاته » وهو « الشيء » الذي يتميز بأنه فاضلي لا باطن له ، وثانيها « الوجود لذاته » وهو « الإنسان » الذي ينسب بأنه وجود باطني في أساسه . أما الحرب الثالث من الوجود فهو الوجود من أجل الآخرين . وآراء سارتز فيه تكون نظريته في العلاقات الإنسانية ، فالإنسان عنده غير متوقع داخل نفسه ، ولا منحصر كذلك في حدود اتصاله مع الأشياء البعيدة به ، وإنما هو متفتح دائماً على الآخرين في علاقات إنسانية متبادلة « بيد أن » الآخر « سلب - ينظره به حريته ، وبقيده وجودي الشخصي ، وأنا بدوري أسلب - ينظرني كذلك - حريته ووجوده الشخصي » . نحن إذن آراء صراع بين موجودين ، يعاود كل منهما أن يتجاوز الآخر ، ويجسّد وجوده الحي ، متوسلاً بالنفذة أداة للتجاوز والتجسيد والسلب . « والنفذة بالطبع ليست المصنوع من حيث هي أعضاء فيولوجية تنظر إلى ، أنها الشخص المتضمن من حيث هو ذاتاً وهي ، أن نفرة الشخص الآخر لتشتمل كل أنواع الأحكام والقيّمات ، لتكون منظوراً للآخر ، يعني إدراك نفسي من حيث هي موضوع مجهول ، وأحكام لا يمكن التعرف عليها .. (وإن تكون المتوردين للآخرين هو أن تكون بعيداً ، وإن تكون ماضرين فهمي ذلك أننا سادة ، فلنا عبد كلما اقتضت في وجودي على حرية ذات أخرى ليست حريتي ، وإنما هي ترف لوجودي . فلنا سيد متعدها الذات الأخرى - في وجودها - علي حريتي » .

وعرّوب على هذه النظرية نتيجة لم يتورع سسارتز عن استنتاجها واعتقادها ، هي أن العلاقات المموسة يبين بنى الإنسان أن هي إلا صراع للصراع بين بعضهم البعض . فثمة أسلوبان في الحياة : أحدهما أن يكون المرء موضوعاً للآخر ، والآخر أن يكون سائلاً لحرية الآخرين . وكلا الأسلوبين جعل للصراع الذي يسود الناس ، فالأول نجدده بظاهرة في نزعة حب التطب « المأسوية » ، والثاني نلاحظه في نزعة حب التطب « السادية » . أما الحب الإنساني بين شخصين فهو عند سارتز مشروع لن يتحقق على الإطلاق ، ذلك أن الحب بالنسبة لي ، ليس شيئاً سوى أن أجعلك حببي والحب بالنسبة لك أن هو إلا أن تجعلني أحبك . « وينتهي سارتز إلى أن : « احترام حرية الآخر ووجوده شرب من الصبر الفائق » ووجود الإنسان في عالم من الأفيار يحكمه فانسون ممثل في المعرفة التالية : « على الإنسان إما أن يتجاوز الآخر وسائياً له ، ويدخل للآخر فرسة لتجاوزه والتعالي عليه ، ذلك - مناهه العلامات التي تربط بين بنى الإنسان ليست « الحية » وأما هي الصراع » .

ويجسد سارتز آرائه هذه في مسرحية « جلسة سرية » (الأبواب الموصدة) ١٩٤٤ ، وفي الأجزاء الثلاثة الأولى من رباعية « دووب الحرية » ١٩٤٥-١٩٤٩ . فالفكرة التي تسود « جلسة سرية » هي أن الجحيم هو الآخرون . فثمة ثلاثة

اشخاصي كتب عليهم العذاب في حجرة من حجرات أفصيج ، لاقرانهم جرائم تعد من الكبائر . أولهم « جارسان » مصغر صحيفة تدعو للسلا . جريمتها في الدنيا أنه هرب من الحركة فكان جزاءه جزاء كل جبان : « الموت وميا بالخاصة » . مشكلته في الآخرة أنه يعتقد اعتقاداً جارساناً بأنه في طلباً للسلا لا طلباً للسلا ، في حين أن الآخرين يصنعانه بالجين . أنه يريد . ولو شعصا واحدا يؤمن بشجاعتها حتى طمسين نفسه ويرضى ضميره ، لكنه بغافل بالصد وعدم التصديق من الآخرين . . . جججه . نانيم امرأة جميلة تدعى استليل ، جريمتها في الدنيا أنها كانت زوجة خالته تزوجها السن ، وقد التفتها بغيرها فاجتبت طفلة كانت لها كارهة ، ففلتتها ومشكلتها في الآخرة أن جارسان منحرف عنها دائماً منتسفل البال بهوموه ، فهو أيضاً جججهما ، ونانيم ، عانس مسترجلة تدعى إينيز ، وهايتها في الدنيا تذيب الآخرين ، اغسدت على ابن معها زوجته فلورانس حتى هجرته . صدمه الهجران فهاجم على وجهه حتى دمه الترام . لم تسرك فلورانس فلوحت اليها أنها المستولة من قتل زوجها ، فما كان منها إلا أن فتحت صندوق الخزان ذات ليلة ، فاختفت الخزان . وهي في الجحيم نطبت استليل ، لكن استليل تنحترها فهي إذن جججهما ، كما أن إينيز في نفس الوقت جججج الآخرة : « أن الجحيم ليست به مرأياً ترين فيه جمالك ياغائبي استليل ، أنا هنا مرأتك الوحيدة الباقية ، فنامي معك في هيبي مرى صورك الحق » .

أما « دروب الحرية » فاجزأها الثلاثة الأولى تصصور الطرق المختلفة التي تتبعها شخصيات مختلفة ، بعضها من الحرية ولحقها لها . فعائير البطل يرى أن الحرية أنمسا تتحقق في عدم الالتزام ، وفي الأفعال الميانية السلبية ، كان يفرس مثلاً سكيناً في يده . وديتال يسلك طريق اللطف الجنسية الشاذة ، فيقرر فيها لآلديه . أنه يريد أن يكون لوطياً مثلاً تكون شجرة البلوط شجرة بلوط . وويرد أن يكون اللطيف والمطرب في وقت واحد . وديروني يرى أن الحرية تتحقق بالنظر في حروب ، وبالذات الحروب الشيوعية ، ليعبد دوره في التاريخ . وهو مثال لضو الحروب الساذج البرجماتيقي ، لا يخلص دوافعه التي أدت به إلى أن يكون شيوعياً : « أنا شيوعي لأنني شيوعي » هذا كل ما في الأمر .

لم نؤد هذه الطرق المختلفة بأي من سالكها ، إلى الحرية المشكودة ، فهي عند سارتر طرق خالطة ، والقال تقضى على الحرية ذاتها . هذا فعلان من أنه لم يشر إلى طريق منهجها على أنه هو العوايب . ولا شك أن عدم اشارته هذه مقدمة إلى ما صوره في الجزء الرابع من « دروب الحرية » ، والقيام يتم . وهو فعلان يصور فيها علاقة بروتية الشيوعي الساذج ، بشخص - يدعى فيكاربوس - خارج على العنصر الشيوعي ، وصار ماركسياً مستقلاً ، التواصل النفسي بينهما تام ، والتناهم الوجداني متسوف ، فنهجنا ملحق حراس مسكر الانتفال الآلتي النار على فيكاربوس ، لم يفسدك بروتية أن صدقته ، صدقته الأوجد قد مات ، وقد رسم سارتر هذا المشهد رسماً يشرنا بأن العلاقة بينهما هي « القية » المظلمة .

وبسبب المؤلف لماذا توقف سارتر عن اكتمال « دروب الحرية » ؟ . يجيب على ذلك بقوله : « أن الجزء الرابع منها هو في الحقيقة خروج عن النظم الذي التزمه في الأجزاء الثلاثة الأولى التي تبعد الفكرة عن العلاقات الإنسانية المظروحة في الوجود والعدم » . فالأصراع لم يعد في هذا الجزء هو قانون الحياة ، وأما « القية » - فالتواصل واحترام حرية الآخرين . وهذا ما التفت إليه وخطب أصوله النضورية في كتابه « الوجودية فلسفة التسمية » ١٩٤٥ حيث

يقول : « أننا لا نستطيع » احترام حرية الآخرين فقط ، وإنما « يجب » علينا فعل ذلك ، أي أن احترام حرية الآخرين هو - بتعبير قهائنا المسلمين - فرض عين أكثر منه فرض كفاية . ذلك « أنني لا أقدر على جعل حريتي الخاصة هي هدف ومتعمد الأسس أن لم أجعل من نفسي الوقت حرية الآخرين هي هدف ومتعمد الأسس والالتسان الذي ينتهي إلى جماعة أو مجتمع لوري معين ، يريد غايات ملبوسة تتمس طلب الحرية ، غير أن الحصرية مطلب من مطالب المجتمع أيضاً . ونحن إذ نريد الحرية ، نكتشف أنها تعتمد اعتماداً كلياً على حرية الآخرين ، وكذلك حرية الآخرين تعتمد على حريتنا » .

والحق أن سارتر قد انصرف ، بعد الجزء الثالث من رواية « دروب الحرية » ١٩٤٩ ، عن تناول المشكلات الشخصية والعلاقات الشاذة الفردية ، إلى معالجة أمور أهم ، تنتمي إلى مجال السياسة والاجتماع . وقد استلزم منه ذلك الانصراف عن كتابة الرواية إلى كتابة المسرحية ، ذلك أن الروائي يتم بالتحليل ، وباعمال الخبرة الإنسانية وجوانبها ، أنه يتكلم من حيث هو إنسان إلى فائري يستمع إليه بصنيته ؛ والفتح الذي يتبعه تحليلي ، في حين أن المسرحية منهجها جدلي تركيبي ، والمشرى يغالب جمهوراً كبيراً ، يركز انتباهه على ما يسمعه ، بلآلذه هذه المرة - من المسواه المظلمين . هذا بالإضافة إلى أن المسرح من حيث هو مؤسسة اجتماعية بعد فصيحا أكثر فاعلية من الرواية في التعبير عن الأفكار السياسية .

والجدير بالذكر أن مسرحيات سارتر كلها ، ابتداء من « جلسة سيرة » هي مسرحيات سياسية ، تدور حول فكسرة الإنشوائية . اهتمام سارتر الرئيسي . . هي عبارة « الأدب المشرى » يستخدمها سارتر الآن - هو وثقاد الجناح اليساري - على أنها « الأدب المشرى بالاشتراكية » . ولا يبع لمره أن لا يعتبر سارتر على التزامه الاشتراكي الجماعي ، وحده على المشكلات التي تشغل الرأي العام ، وعلى روح الجد التي تسود موقفه هذا ، وهي روح متفهمها في موقف كل من « شسو » و « جيرودو » .

ولقد استلهم سارتر في دراساته الأدبية وأعماله المسرحية ، فكرة الاشتراكية . فاستادته النديتبان من « بودوير » ١٩٤٧ ، و « القديس جيني » ١٩٥٣ ، يوجهها موقفه الاشتراكي أن بودوير التحرف في السابعة من عمره ، عندما تزوجت أمه للفرقة الثانية ، وودع نفسه بأن اعتقد « أن مصيره هو أن يكون وحيداً إلى أيد الأبدين » . ومن ثم ، أخذ على مالهقة معارضة الالتزامات الاجتماعية ، واعتقال ضرب من السلوك هو الحرب إلى « التفتية » والاهتمام بالذات أكثر من الالتزام ، وهي أمسوس بوديروايتية . أما جيني فقد سمع ذات مرة أنه « لم يفسم على أن يكون كماً وصفه الآخرون . ومارس « اللصوصية » بالفنل .

إن الفرق بين المسلكين - من الناحية الأخلاقية - مشتل ، أما من الناحية السياسية فالفرق عظيم ، وذلك أن جيني فسو البرجواتيين ، ولذلك فسره سارتر تقديراً ، وصل إلى حد أن سماه بالقديس ، وأما بودوير فقد انخرط في مسلك الرجعيين ، ولذلك هاجمه وانتقده .

أما أعمال سارتر المسرحية التي تلزم الاتجاه الاشتراكي وتدعو إليه ، فهي مسرحية « الأبدى المفسرة » ١٩٤٨ . ومضمونها أن خدمة الاشتراكية لن تيسر إلا بالعمل الثوري ،

الذي يستلزم أن تلوث أيدي القاتلين به بالدم ، وإن تنصغ بالقرع . أما أصحاب الأيدي النظيفة ، وهم أولئك المستردون النظرون ، فهم خطر على الاشتراكية ، بل أنهم يوفون نظورها وتقدمها ..

وتردد هذه النزمة أيضا في مسرحية « الشيطان والرحمن » ١٩٥١ ، وهي تصور جدلا بين اشتراكي نظري مثالي وآخر عملي واقعي ، تنهي بانتصار المثالي ، وبين أدباء هي الحقيقية .

ويسمى المؤلف اتجاه سارتر السياسي بالاتجاه الإنساني ، وهو اتجاه يدعو ، كما قال سارتر في « الشيطان والرحمن » - إلى نبذ أخلاق السبالة واللعة والانتظار .. انتظار الفردوس الموعود . وهي تلك الأخلاق التي تتبناها السياسات ذات الاتجاه الديني . إن سياسة سارتر هي سياسة هذا العالم ، ولا كان العالم ملوثا - إن أعاقبه - بالقتل . فلا بد - إن أردنا السيطرة عليه ، أن ملوث أبدينا بالجرمة ، وبالفعل النقيض الثوري .

ولا شك أن هذه الأعمال المسرحية قد مهدت الطريق لأن يؤلف كتابا « ينظر » موقفه الاشتراكي والذي جسده في مسرحياته ودراساته . هذا الكتاب ظهر سنة ١٩٦١ تحت عنوان « نقد العقل الديالكتيكي » . والحق أنه أحياء للماركسية بدم وجودي بعد أن نصليت ، وصارت ملجأ جامدا على أيدي الحزبيين . وهذا الأحياء ضرورة استلزمها ظروف العصر المعاصر ، ذلك أن التصلب (تصلب الماركسية) ليس شيفوخة طيعة وإنما تولد في وضع عالمي خاص ، فالماركسية لم تستهلك بعد ، بسبل هي في عز شبابه ، فهي الآن فلسفة العصر الذي نعيش فيه ، ومن المستحيل التغلب عنها أو تجاوزها ، لأن الظروف التي ولدتها هي ظروف عصرنا الذي لن تغلب عنه ولم نتجاوزها بعد .» ليس يسول : « إن الاشتراكية لا تنتظر الإنسان في ذكر من ارتكب التاريخ ، كما رسم لي يميل هراوف في رواية من رواياته الثمانية إلى الإنسان (سوري (صاحب الأيدي النظيفة) هو الذي صمم الاشتراكية مسما يستلزم بلل الجورود والصحة .» وأن أهمي والدم إذا ما أرم الأمر .. فالاشتراكية ليست سلا والاشتراكية بانيان ومعتقل سطحيان أوليا ، ولكن سكون من السكون الذي يصمه هو الإنسان .

مجموع رجب



لعل الكثيرين من دارس الشعر الإنجليزي الحديث يعرفون مدى ما يدين به شعراء هذه المدرسة لرجب ياووندا ، فهو أبوه الروحي . أعلن في السنوات الأولى من هذا القرن عن طريق تأليفه النقدية ونظيفة الشعرى - الثورة على المدرسة الرومانسية في الشعر ، وهي المدرسة التي سادت إنجلترا طوال القرن التاسع عشر ، وفاد لحركة أدبية تهدف إلى إرساء

قواعد مدرسة كلاسيكية جديدة في الشعر والنقد على السواء . وتظهر من إنشاء هذه المدرسة شعراء كبار مثل ت.س.اليوت ، ونفاد كبار مثل ت.ه.يوم ، الذي يعتبر كتابه « التاملات » (١) بمثابة الفلسفة النظرية لهذه المدرسة الجديدة .

ولا يهمننا هنا أن نعرض لما حققته هذه المدرسة في ميدان الشعر أو النقد ، ولقدنا أن نعرض اليوم لهذه المجموعة من مقالات رجبا ياووندا يهمننا أن نؤكد أهميته البالغة كعضو مهم وشاعر استطاع أن يؤثر بأدائه على جيل كامل من الشعراء والنقاد هم الذين نعتبرهم اليوم مدرسة الشعر الحديث في إنجلترا وأمريكا .

والجموعة التي نعرض لها اليوم صدرت أخيرا عن دار « هابر وفابر » بلندن التي يشرف عليها ت.س.اليوت . وهذه قام اليوت بنفسه باختيار هذه المجموعة من المقالات الأدبية وتقديمها ، وله لإسهاده ونميرا أن إبعائه وأعجابه به . فالعروف أن اليوت كان تلميذا مخلصا لياووندا وهو الذي أهداه قصيدته الكبرى « الأرض الخراب » قائلا : « إلى أرجا ياووندا .. الصانع العظيم » بعد أن ساعده ياووندا كثيرا في تحقيق الشكل النهائي لهذه القضية التي أصبحت من حيون الأدب الإنجليزي عامة . والحق أن عظمة أرجا ياووندا لم تتبع من كونه شاعرا كبيرا أو ناقدا كبيرا ، وإنما كانت قيمته الأساسية في كونه « معلما » أولا وقبل كل شيء . فلم يكن يشغل نفسه فقط بالتشخيص أفضل الوسائل الفنية لكتابة الشعر ، بل كان اهتمامه الأكبر يصعب على كيفية « تعليم » غيره من الشعراء ما اكتشفه من خلال تجاربه ومآلاته الشخصية .

ولم يكن يكفي بتعليم غيره هذه المبادئ والأسس التي اكتشفها وإنما كان يصر على أن يطبقها الكوهويون من تلاميذه وحوزريه . ولذلك كان يليس دائما ليس للعمل الذي يشترطه اللقاء فيمن يسعون فيل بل كولا ويؤكد القول حالي مستنقع التأكيد استعجاب ما يقول . كما أن هذا الإصرار الشديد على إعمال مبادئه إلى الآخرين كان يمثل رغبة ياووندا الشديدة أن يصبح نفسه يميز أيي فيه عقليات في مثل ذلكاه وقدرته على التحلي ، ومن هنا كان ياووندا نافذ العصر فاطح الأحكام دائما .

وبقول اليوت في مقدمه لهذه المجموعة من مقالات (ياووندا) : إن النقد الأدبي الذي كتبه ياووندا هو أهم نقد من نوعه في القرن العشرين ، ورجع ذلك إلى عدة عوامل أهمها أن ما قاله ياووندا وكتبه عن فن الكتابة عامة ، وفن كتابة الشعر خاصة ، له قيمة مطلقة يمكن أن يفيد منها دارسو الأدب في كل زمان ومكان .

ونالنا أن ياووندا قال أشياء كثيرة في النقد الأدبي تتعلق لبعضه التي كان يحس فيها كتيب لها على وجه الخصوص ، ومن هنا يكشف عن حقيقة هذه الفترة المعرجة من تاريخ الشعر الإنجليزي .

ونالنا لانه لم يوجه الانتباه لشعراء يصنهم فحسب ، وإنما كشف النقاب عن فترات ماكلها من الشعر كانت شبه مجهولة ، ولا يستطيع الباحث الأدبي تجاهلها في المستقبل بعد أن قدمها ياووندا .

وبقول اليوت أيضا في مقدمته أنه من الضروري أن نقسروا شعر « ياووندا » حتى يستطيع أن نفهم أعماله النقدية ، كما أنه من الضروري أن نفهم أعماله النقدية حتى نستطيع أن نفهم شعره . .. ولهذا السبب أثرت ألا أعرض لجميع ما ورد في هذا الكتاب من مقالات .

Speculations

أولاً - لاستحالة ذلك في هذا المجال .

وثانياً - لأن بعضها يعرض لشعراء معينين من الشعراء القدامى الذين أعاد ياونود بحثهم في عصره ، ولذلك يلزم التنوع بهم وبأعمالهم مما يضيف به المجال .

وقد اخترت مقالاً بالغة الأهمية في هذه المجموعة هو مقال « كيف نقرأ » ، لكي أعرض له بالتفصيل ، وذلك لأن المقال يتحدث عن مبادئ عامة في الأدب واللغة مما يسهل على القارئ استيعابه دون الرجوع إلى الاستشارات التي يوردها ياونود في كتاباته إلى الآداب الأوروبية المختلفة ، ويكثر منها .

وهذا المقال يتدرج بحث القسم الأول من الكتاب الذي أعطاه اليون عنواناً عاماً هو « إن الشعر » ويتضمن إلى جانب هذا المقال إلى مقالات عن « الفن الجاد » و « رسالة الحب » و « وسوسة الاتصال السمر بالجامع » وغيرها . أما القسم الثاني من الكتاب فقد اهتم عليه اليون عنوان « المراث » وهو يخصص على مقالات مختلفة عن شعراء التروبادور ثم فصلاً عن جيمس دانتى وآخر عن شعراء عصر النهضة ، وثالث عن المرجعيات الإنجليزية لشعراء الأفريق وخاصة هوميروس ، ورابع عن الشعراء الرمزي الفرنسي جيل لافورج وخامس عن زعيم النقد الرمزي ديمي دي جورمو .

ونتمنى الآن إلى مقال « كيف نقرأ » .

يبدأ ياونود مقاله قائلاً إن مناهج دراسة الأدب في المدارس والجامعات كانت - في أوائل هذا القرن - ولا تزال غسيرة بسيطة ، بل هي صالحة للوصول إلى نتائج مفيدة . وهو يعتقد أن السبب في ذلك يرجع إلى اختيار عامة الناس « للدراسة » الأدبية : Scholarship ، كما تعود العادة إلى دعور القراء عامة من الكتب الجادة ، ومظاهر الكثر من مناهج المعلم بيوثان الأمور في حين أنهم لا يعرفون شيئاً في الحقيقة . ولذلك فإن أشد ما نحتاج إليه لكي نحقق الفائدة المرجوة من دراسة الأدب هو أن نقوم هذه الدراسة على « مناهج » من نوع معين . ويصرح ياونود منهاجاً يقول الله سبحانه في جودره ولكنه المنهج الوحيد الذي يستطيع أن يكسب الإنسان نظاماً معياداً لفكره بالنسبة للأدب .

يقول ياونود أنه في كل عصر من العصور الأدبية يظهر عبقرى أو اثنين وهذا العبقرى يكشف شيئاً جديداً يخرج به عن نطاق التقاليد الأدبية الشائعة في ذلك العصر ، وهو يعبر بمرسمه الخاصة عن هذا الشيء الجديد ، الذي قد يكمن تحت واحد أو اثنين أو في أعماله جديداً ، ويبدو ظهور العبقرى يأتي مئات بل آلاف من التلاميذ والمقلدين .

ومن هنا يتبع المنهج السليم لدراسة الأدب والشعر خاصة فما على المدارس أو « المعلم » ألا أن يختار « عينات » من أعمال هؤلاء العباقرة الذين ظهرت على مر العصور الأدبية والذين استطاعوا أن يقولوا شيئاً جديداً ، فيدرسوها ويكون من طريقها فكرة متكاملة عن الأدب .

وليس المفروض أن تكون الجودة في هذه الأعمال جسيمة سطحية ، وإنما يجب أن يعنوا العمل « الجديد » على أصالة ومضمون يغير جذري في التقاليد الأدبية .

وهذا المنهج يساعد دارس الأدب إذ يجعله أوسع كما يكتب ما لو كان يقرأ كيفما اتفق دون نظر إلى أهمية من يقرأ لهم في التاريخ الأدبي ومدى مساهمتهم في عالم الأدب .

ويضيف ياونود أنه لا حاجة منا إلى الفصول بأن المدارس لجموعة من أعمال هؤلاء العباقرة يجب ألا ماطل في اختياره أي هدف اجتماعي أو سياسي خارج العمل الفني .. ومن الواضح

أن هذا المنهج يختلف اختلافاً كبيراً عن غيره من المناهج التي تتظاهر بأنها مناهج علمية وتحاول أن تعالج الأدب بطريقة لا تتفق وطبيعته كادب .

وبعد ذلك يقدم ياونود عرضاً موجزاً للقافية لتاريخ دراسة الأدب في ثلاث من الأمم الكبرى فصول :

« إن دراسة الأدب ، أو وما المور بوجياً ، سمح يهاش القافية في العصر بين عامي 1880 - 1900 وذلك لكي يفسح الاستعداد الألب في هذه الفراسة بينمفدون عن شؤون الحياة لغامة ، وشبه المراث ، ج حاس . ثم قامت دراسة الأدب في أمريكا بعد الحرب العالمية فقد كان لابد من دراسة جامعية عميقة ، وكان يهاش الأمر يكون أن يكون لهذه بعض الاعتقاد بل يسمي كذلك أن يتفوقوا عليها ، أما دراسة الأدب في إنجلترا فقد كان يسمح بها في أكسفورد لأنها الطب في جذب الطلبة . »

ولا يبقى على القافية السخرية المبررة التي تكمن وراء هذه الكلمات .

ويتبع ياونود هذا العرض الموجز لدراسة الأدب في الجامعات بتعريف وظيفة الأدب وهي كما يعتقد حب البشرية على الاستمرار في الحياة بمعنى أنه يخلق العقل ، ويريد من التوتر ، ويدفع الإنسان إلى الحياة السليمة . ثم يتساءل ياونود : هل للأدب وظيفة في المجتمع ؟

ويجيب على هذا السؤال بالإيجاب ، ولكنه يؤكد أن هذه الوظيفة ليس إقراء الناس أو إقراءهم على قبول أفكار معينة ودفعي أفكار أخرى مناهضة لها . وإنما يجب أن تكون وظيفة الأدب الاجتماعية هي توضيح وغوية « جميع » الأفكار والآراء ، يعني أن الأدب يحافظ على « نقاظة » وسلامة مادة الفكر نفسه ، فياستثناء الفنون التشكيلية لا يستطيع الفرد أن يفكر ويوصل أفكاره دون اللجوء إلى استخدام الكلمة ، ومن هنا يقع على عاتق الأدب مهمة استخدام هذه « الكلمة » استخداماً سليماً ودقيقاً وواضحاً ، والأدب عندما يفكر في استخدام اللغة ، أي حين يطلق في صب أفكاره في أطرافها الملوي الدقيق ، ينهائى الجهاز الفكري للفرد والمجتمع بأكمله .

وقد علمنا التاريخ على مر العصور هذا الدرس . فقد علمنا أن حضارة بأكملها قامت على إكتاف هوميروس ، كما قامت الحضارة الفدونية ، ونمت على إكتاف اللقونيين ، وبفسلمهم التهارت . وليست المشكلة هنا مشكلة بلالة لغوية فقط ، أو عدم دقة في استعمال اللغة وإنما هي مشكلة عدم الدقة في استخدام المردادات .

فما كسبه عصر النهضة من الفهم المباشر للظواهر الطبيعية خيره - جزئياً - في عدم وصفها بتعابير دقيقة . أما العصور الوسطى ففرغ قلة حصيتها من الكلمات ، فقد كانت أكثر حرصاً في تعريفها للأشياء ، فلم تكن تعف بتدلية مشابهاً بأوصاف تكاد تنطبق على عملية « الانفعال » وهكذا .

1: الأدب ، فضلاً عن عمله دقيقاً ، أي صادقاً بالنسبة للنفس الإنسانية وطبيعة الإنسان كما هو دقيق في وصفه

التصورية في شعر

IMAGES
A Chapter in the History of Modern Poetry
By Stanley E. Cushman, J.D.
University of Oklahoma Press

لهذه الأشياء فانه يضمن لتسعة الفاو ، وصح عليه « ناعا »
أي أن مثل هذا العمل يحتوي على دقة ووضوح في الفكر
ليس فقط لصالح القارئ من الإبداع أو « محبي الأدب » وإنما
مستطع أن يؤثر بسلامة الأفكار ، على الدوائر الفكرية الأدبية
وفي مجالات غير مجالات الأدب أي في الحياة والمجتمع بشكل
عام .

ومنصح هنا سبق أن يولد يعتبر الفلسفة عنصرا أساسيا
جدا من عناصر الأدب الجديد ، أو الأدب على الإطلاق فهو يقول
أن اللغة في استخدام اللغة استخداما سليما من نظم الوسائل
التي تعيننا على إيصال الأفكار .. أما درسيه فتراسس
الأدب على وجه الخصوص فلا بد من دراسة الاستعمال التي
استخدمت فيها اللغة استخداما سليما ، لأن « الأمر »
الأدبية المنظمة لا تدو أن تكون لغة محنة بالمس أو أقصى
درجة ممكنة « وعندما ندرس تاريخ الأدب نجد أن تعميل اللغة
بالعنى يحدث على درجات مختلفة باختلاف مستويات التشيئين
فهناك درجات من الأدباء استخدموا اللغة استخداما معينا كما
للكاتبين في الكتابة الأدبية ، ونستطيع تصنيفهم فيما يلي :

١ - المكتشفون ، وهم تلك الطائفة من الإبداع الذين أدخلوا

أنواعا معينة أو أنماطا معينة من القافية مثلا ، أي إلى

أسلوب جديد في الكتابة الأدبية .

٢ - كبار الإبداع : The masters ، وهي طبة قليلة للغاية

و نحن نطلق هذا الاصطلاح على المكتشفين الذين يستطيعون
فعلنا عما اكتشفوه من وسائل أدبية جديدة ، « أي نجعلوا
وينظروا عددا كبيرا من اكتشافاتهم في سبيلهم فصوروا
في وحدة واحدة جديدة بمعنى قديم ، يرضون فيها
كثيرا » من « المادة » الأدبية وطرق التفكير التي ينتجون
في أن يصلوا هذا كله بشيء خاص بهم نابع من موهبتهم
الفردية .

٣ - المقلدون ، وهم الذين يسرون على نهج المكتشفين أو

كبار الإبداع وأنماطهم عادة أقل قيمة من أنماط المكتشفين
السابقين .

٤ - تلك الطائفة التي تمثل العدد الأكبر من الإبداع في كل

عصر ومكان وهم الذين ينتجون أدبا جيدا على نحو ما
في حدود الفترة والبيئة التي يعيشون فيها . وهم لا
يصفون إلى التراث الأدبي الكثير من روحهم الفردية
ولا يغيرون إلا القليل جدا من التقاليد الأدبية
السائدة .

٥ - أما الطائفة الأخيرة فهي طائفة كتاب « الكودنا » الأدبية

التي تشجع وتكسب شعبية زمتا ثم لا يلبث أنماطهم
أن يختفي مغلا وراءه الإنتاج الأدبي الأكثر أصالة .

والمنهج الذي يترجحه باوند لدراسة الأدب هو ببساطة
أن يلم الدارس بكتابات الكتفين الأولى والثانية من الكتاب الذين
سبق ذكرهم ، فيستطيع أن يحكم من الوهلة الأولى على قيمة
أي عمل فني أو أدبي بغراء .

سهر سر حان

لس كتاب « التصورية » - فصل في تاريخ الشعر الحديث -
ول كتاب يتصدى لدراسة التصوير في الشعر الحديث ، كما أنه
ثم يتكفل بدراسة الشعراء المحدثين أنفسهم ، شعرهم ومذاهبهم
وتقدم .. الخ ، ولكنه الشعر على الدراسة العلمية التاريخية
لشاة هذه المدرسة في الشعر الإنجليزي من حيث هي تيسار
« محتم » (على حد قول ت. ه. جوم) تبع من مدرسة الرمزية
في الشعر الفرنسي ، واستقى كثيرا من فلسفة برجسون ، ثم
أنهى إلى خلق « جبل جديد » من الشعراء (إذا جاز هذا
التعبير) في الأدب الإنجليزي الحديث .

ولهذا اهم المؤلف « بتاريخ » نشأة المدرسة في الفصل الأول
والثاني ثم التزعة التصويرية عند الشعراء هيوام ، ثم بين كيف
منحسب إلى رمزية الشعر الفرنسي ، ثم تحدثت عن موقف
« لورا بلوند » من هذه المدرسة ، وهو يلقى بالقصود هنا وهناك
على مفهوم التصويرية منذ شاعها حتى منتصف القرن الحالي .

من الطبيعي إذن أن نهم في هذا العرض السريع بالتصورية
ذاتها ، وأن نعلق القفاصل التاريخية التي تمتد في أسواق بين
ساب الكلب .
صعد عالم التصويرية مذهب جماعة من الشعراء ، والفنانيين التي
وضموا أساسا لهذا المذهب فيما بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٧ . وقد
التي هيأها جميعا حول محور واحد هو إشراكهم في الهجوم على
الأعمال الفنية والفهم الشعرية الجامدة التي غلبت على كثير من
شعر القرن التاسع عشر . وقد بدأت هذه المدرسة بداية هائلة ،
أو بداية غير ثورية ، فنشروا في مجلة « الشعر » مقالات موضوعية
ندعو للمذهب الجديد في نعل وآراء ، ومن الطبيعي أن تكون
لهذه المدرسة جذور فلسفية ابتدأت مع « ت. ه. جوم » الذي
أنشأ ناديا أدبيا عام ١٩٠٩ وانتهى مع زعلائه إلى إيراد في الفس
والشعر ساعدت على تكوين المذهب الجديد من الناحية الفكرية
على أقل تقدير .

وقد بدأ نشاط المدرسة يبرز عام ١٩١٢ حين كتب « لورا بلوندا »

مقالا في مجلة « الشعر » بدأ فيه بتعريف الصورة الفنية :

« أن الصورة الفنية هي الصورة التي يجمع فيها شعرا
يكونان مركبا ذهبيا عاطفيا في الوقت نفسه .. وأنا أستعمل
بعض « مركب » هنا بالمعنى الاصطلاحي للمفاهيم الخلد من أمثال
« حارب » .. وتعدب هذا المركب في لحظة واحدة يجعلك تحس
بالحرر المعاني ، من ميود الرما والكان ، وبهيك الأجاس
بالصور المعاصرة ، ذلك الإحساس الذي يشعر به أمام روائع الأعمال
الغصه .. وغير للكان أن يقدم صورة مبه واحدة في حيزاته
س أن يقدم أملا مسحة مطولة حالية من الصور »

والبح باوند - رائد المدرسة في ذلك الوقت - هذا التعريف
تطبيقات شتى على استعمال الصورة الفنية ، الذي نفتى
التجسيم الشديد ، وينبؤ نبوا ناعا من التجريد ، كما أخذ يعذر
الشعراء الجدد من أخفاء الرومانسية النازمة دوما إلى التعميم
والتجريد .

وفي نفس العدد من مجلة « الشعر » نشر « فارس » فلتت كلمة « بمتوان » التصويرية » يعرض فيها للمذهب الجديد - دون أن يكون يعد من أصحابه - وقال في كلمة أن لهذا الإحياء ثلاثة مبادئ :

أولا - المألحة المباشرة - لشيء ما - موضوعي أو ذاتي - ولكنه محدد .

ثانيا - عدم استخدام كلمة لا تساعد على تقديم ذلك الشيء .
ثالثا - فيما يخص بالوسيقى الشعرية - يجب اتباع الاتباع الموسيقي الداخلي للصنعة وليس التقسيم الموسيقي الخارجي لها .

وفد انضم إلى المدرسة بعد هذه الحملات كثير من شعراء تلك الفترة ، وظلت المناقشات الجدلية قائمة بين أعضاء المذهب وبين وسائل النشر وممثلي الرأي الأدبي العام حتى صدرت عام ١٩١٥ أول مجموعته قصائد للتصويريين بمتوان « مختارات من الشعر التصويري » لسنة من الشعراء هم (عبدلدا ديليت «المنجوتون» (١) و «إي لويل» و «د.د.ه. لورنس» (الذي كان عليه أن يحتل مكان أترا باوند في هذه المدرسة) و «المنجوتون» و «الفتش» و «الف.س. فلتت» ويمتاز هذا الكتاب بمفاهيمه التي وضعت ستة مبادئ للمدرسة ، وبالرغم من أنها لم تذكر اسم «أترا باوند» إلا أنها اعترفت بأنها تدلن به بكل شيء تقريبا . وهذه المبادئ هي :

أولا - يجب استعمال لغة الحديث العادي مع ضرورة اختيار الكلمة الدلالية المحددة الدلول دائما . وليس الكلمة التي تقترب من الدقة أو تلك التي تهدف إلى مجرد التزيين .

ثانيا - خلق أوزان جديدة - أي إبقاء موسيقية جديدة تعبر عن حالات نفسية جديدة . كما يجب ألا نخل الأوزان القديمة إلا أنها لا تغير إلا عن الألفاظ القديمة . ونحن لا نعر على استعمال « الشعر الحر » باعتباره الطريقة الوحيدة لكتابة الشعر ، ولكننا نحارب في سبيل استخدامه لأنه يتيح للفنان حرية في موسيقاه ، ولأننا نؤمن أن فردية الشاعر تجد تعبيراً في الشعر الحر أفضل مما تنتجها لها الإنشكال التقليدية . فالشعر الجديد في الشعر يعني فكرة جديدة .

ثالثا - أن يسمح بطريقة مطلقة في اختيار الموضوع . وليس من أسس الفن الجديد أن تكتب كتابة منجولة المستوى عن الطائرات والسيارات ، وليس من الضروري أن نخضع المسوى الفني حين نجد الكتابة في موضوعات قديمة . أننا يؤمن إيماناً شديداً بأهمية الفنية للحياة الحديثة ، ولكننا نود أن نبين أنه ليس هناك ما هو أبعد من الإيحاء الشعري وأشد الغرابة في القدم مثل طائرة عام ١٩١١ .

رابعاً - أن يقدم الشاعر صوراً فنية حفية (ومن هنا جاء اسم تصويري) . لسنا مفرسة من الرسامين ولكننا نؤمن بأن الشعر يجب أن يخل الاتصالات الخاصة في دقة شديدة ، أن نتناول التيمات المرافقة مهما كانت راقية وطشاة . ولهذا نصارع لشاعر التعميم فهو في نظرتنا يتفرد من الصعوبات الفنية لنفسه .

خامساً - كتابة شعر صلب واضح . ليس مهزوزاً أو غير محدد .

سادساً - وأخيراً فإن مطلقاً يؤمن بأن التركيز هو الجوهر الأساسي للشعر .

وفد استطاع هذا الكتاب أن يحقق رواجاً في الولايات المتحدة إذ بيع منه في نفس العام ١٢٠١ نسخة أما في إنجلترا فلم يحقق مثل هذا الدروع . وعلى أي حال فقد أصيبت حركة التصويريين بالبطء ونشبت بين أعضائها بعض الشقاق وذلك حينما نقل أترا باوند من زملائه أو بالأحرى حينما لم يعودوا هم يقيمون ببلاتس للمدرسة .

والآن كانت دائماً نوضح مصطلحاتها هكذا « د. د. ه. من التصويريين » .

ولم يسبق باوند وقته بطبيعة الحال فاخذ بوجه اهتمامه وجهة جديدة في اكتشاف العوالم بين الأشياء ، وتعليمهم أسس المذهب التصويري أو على الأقل توجيههم إلى الطريق الموصل إليه . فبعد أن اكتشف « هيلدا دوليتل » و « المنجوتون » اكتشف « جسون ريدوكا » و « آيرس باوي » وتمحيش شعرهم واخذ يرسله إلى مجلة « الشعر » ومجلة « ذا ليتل ريفيو » وقد كمل بحثه عن المواهب عام ١٩١٤ باكتشافه « لأمريك يدي ألويت » . الأمريكي الوحيد الذي استطاع أن يعد نفسه أعداداً كافية للكتابة كما أرسل قصيدة ألويت الشهيرة « أغنية الماشق » ج. ألفريد برورفوك « قال أنها » أفضل قصيدة رأيتها أو سمعت منها من بين ذلقات الأمريكي »

ومند ذلك الحين لبني باوند اكتشافه الجديد ت.س. ألويت . واخذ يدخل بعض قصائده ضمن مجموعات الشعر التصويري التي نوالى صدورها منذ عام ١٩١٥ .

ثما « ت.س. ألويت » فقد كان - كما قلنا - بوجه اهتماما أكبر إلى الظواهر التي تقوم عليها المدرسة - فقد نقل نفسه حقا بهذه المسائل في المجلات التي كتبها والكتب التي أصدرها منذ عام ١٩٠٨ . ١٩١٧ فقام بتحليل نصفي لما كان يعتبره المشككين الأساسيين للفنان . الأولى تختص بالإدراك أو ما يراه الفنان . والثانية بالتعبير أو طريقة إيصال المراتك إلى القارئ . فقال أن الإنسان العادي يمدك الأشياء إدراكاً عملياً أي يتصل مباشرة بما سيطلع به في الحاضر أو في المستقبل . أي أنه لا يرى « هذه القفصة » مثلاً ، وإنما يرى « مقفصة ما » وهكذا . فهو يصف الأشياء حسب نعمها المباشر أو الكائن . أما الفنان فهو لا يرى نماذج عامة وإنما ذوات فردية خاصة . وتلخص مشكلته في رؤية الأشياء « كما هي في دولتها » بعض النثر من الطفسور التقليدية لرؤيتها . ويمكن تعريف الأدب - كما يقول - بأنه « الوقوف أمام الممتد منذ رؤية فنية ، والتصوير حركتها ، والمبدع يملأها لحظة واحدة من الزمان » دون أن يؤدي ذلك إلى إزاحة ملامح لور ما » .

أما المشكلة التالية - مشكلة الخلق - فيقول هيوم أن الفنان عليه أن يطلع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أي أن عليه أن يفسر الألفاظ الجامدة بالأمثلة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير . عن الأعمال الشخصية بالتبعية لشئ بذاته ، فإن الفلسفة التي يستعملها الإنسان العادي لا تحاول النفاذ إلى ذاتية الأشياء ونقل صورها الفردية المميزة ، وإنما تستعين على الأدوات لمعالجة تجريده متواليات تجعل الاختلاف أدوات ناقصة لا تتجعد أبداً في نقل الشئ أو تقديمه ، وإنما هي تقدم لفهم بعض صفاته التي يشترك فيها مع غيره أو التي لا تملك جوهر فرديته . أما الفنان فيبدأ من تفصيل جزء واحد من الأحاسيس - ذلك الجزء الذي يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس - يعاين أن يخل إلى العمل لاجتماع الفردى . أي أنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى التي تملكه الكلمة في صورها العادية . وبذلك نجاعه أساساً على مقدرته على استخدام التشبيه - إذ أنه حين يكتشف عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن يخل جيدة رؤيته وفرديتها .

ويشرح هيوم خصائص التصوير الاستعاري قائلا : « أن الصورة يجب أن تكون مجسدة مرتبة ، ويجب أن تكون كل كلمة مسدودة مرتبة وليس أداة عامة مجردة . فالصورة إذن كتقديم لشئ موضوعي وأعمال القارئ بها يسأل انصاعاً بالشئ الموضوعي نفسه وهذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلبي الاستعمال التجريدي للغة الذي يعتمد على التجريد أساساً - كما أن الشيء الموضوعي يشر في القارئ أحساساً يشعده بأنه أحساسه الذاتي . وهكذا نتاح له فرصة التأمل بعمق أكثر - فمفسر مصور يحاول الإيحاء عليك ويطلبك ترى على الدوام شيئاً موضوعياً ويمتلك من الإثراق في عملية تجريدية » .

والصورة الجسدية تهيب الجدة والشفرة ، مثلها تهيب ذلك جدة التفاعل بين الصور أو أصالتها ، وهذا هو المصدر الثاني من مصادر قوة التشبيه . أنه يسبب هذه اكتشاف مفاجئة لدى القاري إذ أنه في هذه الحالة لن يرى ما يراه في الحياة وإنما سيروى صورة جديدة مركبة من خلق فنان . وهذه اللغة الخائفة في سر التشبيه .

ويقول هيوم : « أن الجمال لا يوجد بذاته في الطبيعة ينظر من الفنان أن يحاكيه .. ولكنه يوجد في القدرة على تجميع عناصره في مركب الصورة الفنية »

كان هيوم يحاول أن يقيم أساسا ثابتا لإيمانه بالتشبيه بأن يربط بين التفكير والتصور . أي أن يوجد العلاقة الفلسفية بين الفن والفكر ، فهو يقول أن الفكرة عبارة عن تقديم صورتين مختلفتين أي الفن في نفس المعللة .. أي اكتشاف نمائل جديد بين شيئين ، نمائل لا يلف منه حسود الصالحين ، أو يقع بالفكرات ، وإنما يكشف عن ارتباط الجوهريين بخلق الفكرة ..

وهيوم لا يقول بهذا أن التفكير الإنساني عبارة عن سلسلة من الصور أو مجموعات متعاقبة من الصور ، وإنما يقوم أساسا على الصور .. فالفنان لا يستطيع أن يكتب دون أن تمثل له الصور نمائل فويا ، أي أن يضع حواسه على مصدر أفكاره التابعة من هذا الأساس الفني الملموس .

ولد آند هيوم أنه يدين لهري برجسون بعوائب عديدة من نظريته الجمالية . فذكر جاتين من جوانب فلسفية برجسون وقال أنها بالغا الأهمية لن تصدى لطم الجمال . فالتجانب الأول خاص باعتبار الحقيقة فيفس من العناصر المشاككة التي لا يمكن للفنان أن يدركها .

والآخر خاص بوجوبية العقل ناحية الفعل ، ودلالة هذا التوجيه على العاديات الطبيعية التي تشبهها الفنون في جملة فالعقل أو الذهن يترك المفاهيم الخارجية بطريقة يمكن الإنسان من اتخاذ فعل ما ، ولا يمكنه من إعتراضها . أي أنها تلعب حجابا بين الإنسان والحقيقة .

أما الفنان فهو وحده - تتحرره من شردة اتخاذ فعل ما - يستطيع أن يرفع ذلك القناع ويعبر الحقيقة . فهو لا يسأل : « كيف أستطيع استقلال هذا لصالحى ؟ »

وإنما يسأل : « كيف يكشف هذا من الحياة الداخلية للأشياء ؟ »

وبينما نجد الإدراك الطبيعي يرى في ملاحظ السكان التي « معالم مجتمعة لا تخضع لنظام مشترك فيما بينها » وهكذا يصل من الدافع الحيوي الذي يجري من عروفا ويهيئها مناعها ، نجد أن هذا الدافع الحيوي هو ما يحاول الفنان التعامل - جادة - أن يستعيد وأن يبرزه .. حين يعظم الحماير الذي يضمه الفراغ بينه وبين التوجه الذي يصوره وهذا هو الأساس الذي يقيم عليه هيوم نظريته في الإدراك الفني .

ولد أسند هيوم من برجسون أيضا تعليقه لفنة ، الذي يكشف من القصور الذي يلغضه عليها خصوصها للتفتيات التفكير العملي والجرد . وخشوع اللغة للفنان يستتبع عجزها عن التعبير عما يراه الفنان . فهو يترفع بأن اللغة ألوت الذكاء نواه كبيرا . فيدونها كان يمكن أن يقلل الذهن قاصرا على معالجة الأشياء الخارجية من قاعها وحسب ، ولم يكن يستطيع أن يتحرر فيعبرس العمليات الفكرية الأكثر تعقيدا .

ومع ذلك فإن خدمة اللغة للفنان حدث كثيرا من قدرتها على التعبير عما يقع خارج نطاقها . فهي لا تستطيع مثلا أن تعبر عن حقيقة مثل الوعى . لأن الوعى يتكون من حالات

متداخلة متشابهة ، بينما تحكم التحليلات اللغوية في اللغة فحد من قدرتها على التجميع والاستيعاب والتشمل .

وهكذا نرى أن اللغة إذا حاولت التعبير عن حقيقة تغفل في طبيعتها عنها ، كان من المحذور أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة - الوعى مثلا - في الألفاظ غير حقيقية . ولد أهدى برجسون آخر الأسر إلى حل لمشكلة التوصيل الفلوى لهذه الحقائق ، وذلك من طريق الصورة الفنية أو التشبيهية ، فطبعنا واجهته مشكلة التعبير عن الشيء « المتعدد بذاته » والأشياء التي لا يمكن التعبير عنها ، بدأ يعتمد في فلسفته اعتمادا كبيرا على التشبيه ، لم يكن يؤمن حقا بأن الصور يمكن أن تعبر عن الحقيقة تعبرا كاملا أو حتى تعبرا جزئيا ، ولكنه كان مقتنعا بأن الصور هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن للإنسان أن يقترب من طريقها من المكان الذي يجبره على الإحساس بالحقيقة والتسليم بها .

يقول برجسون : « لا توجد صورة ما تستطيع أن تقوم مقام حسي الدرمية ، ولكن عدة صور متوطة - مستقلة من الأشياء بالغة التنوع أيضا - يمكن أن تعالج تأثيرها أن توجه الحواس إلى النقط المبددة تماما التي يمكن عندها إدراك ذلك الحديس المعلن »

ويقول هيوم على ذلك قائلا أن الفنان يهيئ السبيل للحدس بأن يخترق القوى الفعالة للذهن التي تقاوم الاستسلام للحدس ، وبأن يطلق حالة ذهنية يمكنها تقبل الإبداع . فالشاعر يتوسل مثلا بالصور الفنية والإيقاع الموسيقي للعبارة حتى يحصل ذلك التأثير .

ويقول برجسون : « أن الشاعر يطور إحاسيسه إلى صور ويحيل الصور إلى كلمات ترجمها ، طبقا في ذلك قوانين الإيقاع » .

ويقول هيوم قائلا أن الشاعر يستطيع عن طريق إبداعات كلماته أن يقنع الفن له وأن يهيئ السبيل للحدس . فهو لا يسيطر على الصور الفنية للحسب ، وإنما يستطيع أن يطلق حالات خاصة - مركبة دائما - تزيد من تأثيرها .

ونستطيع أن نلمح تأثير برجسون أيضا في هذه الفترة المتخلطة من كتاب هيوم « محاضرة في الشعر الحديث » .

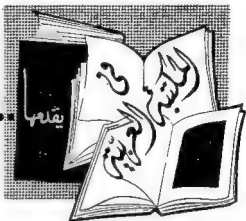
« لعل أن الشاعر أعمل ينظر طبيعي معين ، أنه يفكر منه صورة معينة يضمها في مقابلات فيما بينها في إبيات منفصلة وبذلك يمكنها أن توحى وأن تبعث الإحساس الذي يحسه ، وإذ بجانب هذا التجميع للصور المتميزة بعضها من بعض ومقابلا في الإبيات المتخلطة نستطيع أن نجد تقابلا موسيقيا ينشئ مع هذه الصور . وهكذا نجد لورة كبيرة في الموسيقى حين يستقبل الفن المتعدد في الموسيقى ذات البعد الواحد بالحن تراقضية ذات بعدين - أي أننا نجد صورتين بصريتين قد كونتا توافقا بصريا .. وهو ما يؤدي إليه اتحادهما من الإبداع بصورة تختلف من كل منهما » .

وهيوم بهذا يستفيد من مجيل فلسفة برجسون ، ويحاول أن يبيى نظريته الجمالية عليها - دون انكار على الإطلاق للتأثير البرجسوني عليه .

ولما تأملت الفترة الأخيرة في آتاة أكبر ، رأينا أن فهمه متطور كان هيوم يريد للشعر أن يكون - لقد كان يشأفه ان يشهد مسطحات اللوحة الرومانسية ، أو يسمع اللحن المتعدد ذا الآلة الواحدة في شعر « ورنذورت » أو « شيلي » مثلا . وكان يطبع إلى أن يرى إبداعا جديدة في شعر العصر الحديث يمكن أن تجعل منه فنا عظيم مركبا - وليس بالضرورة مقعدا - يسائر التطور العام الذي عوم الفنون التشكيلية والموسيقية في عصرنا الحالي ، ولم يكن من الممكن أن يتم هذا إلا عن طريق الصور الفنية .

محمد محمد غناتي

- الدكتور محمد مندور
- الدكتور محمد غنيمي هلال
- مصطفى عبد اللطيف السحرتي
- عبد العزيز محمد الزكي
- وحيد النقاش
- عبد المنعم صبحي
- جلال السيد



أخذ يجمع جنبا إلى جنب التفكرات التي وردت عن الجرجاني في كتب التفسير العربية القديمة ومعاجز الإدارة والتعاهد وطبقات الشافعية والمفسرين وما إليها دون أن يعرف كيف يؤلف منها تاريخ جاء مكانا خاليا من الإعادة والتكرار يسأل والتنافس أحيانا .

وعندما يأخذ في دراسة فلسفة عبد القاهر الجرجاني اللغوية والجمالية لا يستطيع من ذلك شيئا حتى ولا التمييز الواضح بين كتابي الجرجاني « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، مع أنه من الواضح أن كلا من الكتابين يعمل نظرية متكاملة متجانسة فطن إليها الشارون التسليم منذ وقت طويل عندما وصفوا تحت « دلائل الإعجاز » عبارة « في علم المعاني » في حين وصفوا تحت « أسرار البلاغة » عبارة « في علم البيان » ، وأكبر الخلل أن الدكتور أحمد أحمد يدوي قد ألم من القنون والحواشي والتفكير بمعنى علم المعاني . وبدلا من أن يقسم كتابه بين هذين العامين - وفصل عبد القادر الجرجاني في تأسيسهما - اتجه منهجيا بصنقيا بفرج لفصله الفارسي لهذا الكتاب وهو مبدل الفكر ناظر على التناقضات الناتجة عن الجمع والتصنيف دون أية محاولة لبناء والتركيب على نحو يوضح هذه التناقضات ويربع الفاري منها ، ويبرز عقيدة الجرجاني الخلة .

فالأول يفرد بضعة فصول نظرية أول الأثر عن « أجسام الزمان » و « الجمال موضوعي » و « البلاغة والفصاحة » و « فكرة النظم » و « النظم ومعاني النحو » و « تأليف الكلام » و « الصورة والمعنى » ثم ينتقل إلى ما يسميه بتطبيق فكرة النظم فيتحدث عن « التقديم والتأخير » و « التعديل » و « أروى في النحو » و « لحن الاسم والمعنى » و « تفسير الخبير وتكريره » و « العمل والوصل » و « مزاج ال » و « مسبات » أما ثم ينتقل إلى فصول أخرى عن المجاز والتشبيه والاستعارة والتشثيل والكتابة والجناس البيعية والموازنة بين الشعراء والسرقات الشعرية ، ثم يعود فجأة ليفرد فصلا عن الذوق عند عبد القاهر . الخ ..

وحن بعد ذلك تقرا في كثير من هذه الفصول ما يتناقض ما أتته في فصول أخرى ، والأول يتفصل في كل حالة عن الجرجاني نفسه ولكن دون أن يستطيع الربط بين ما يتفصله ووضع كل قول في مكانه من نظرية عبد القاهر العامة في النظم ،



قرات ضمن سلسلة أعلام العرب التي تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة في وزارة الثقافة والأرشاد القومي كتابا جديدا للدكتور أحمد أحمد يدوي الأستاذ بكلية دار العلوم ورئيس قسم الأدب العربي فيها ، وقد دهشت حقا إذ أحسست بأنه لا يزال من بين أساتذة الأدب في جامعاتنا من لا يقل واقعا عند مرحلة التصنيف ومعاجز عن التأليف أي من البناء والتكوين الفكري ، وهذا العيب الخطير يتضح في هذا الكتاب ويبرده وضوحا أن عبد القاهر الجرجاني يعتبر من ذلك الغر القليل من أعلام العرب القدماء الذين نظفوا عصرهم وسبقوا إلى نواح من البحث اللغوي والجمالي لا يمكن فهم فضلهم فيها وبصورة هذا الفصل ومثاله في كل موجد متجنس إلا في ضوء ما انتهت إليه الأبحاث العالمية في علوم اللغة والجمال . والتصنيف فيها يسر إلى هؤلاء الأسلام لأنه يظهرهم بظهر التنافس والتخفيف والتموضي . وعبد القاهر الجرجاني مثله في ذلك مثل ابن خلدون بالنسبة لعلم الاجتماع الذي كان يسميه علم العمران ، فلا يستطيع فهمه واستخلاص نظرية عامة متكاملة من إبعاته إلا من يحظون بما وصل إليه علم الاجتماع الحديث على النطاق العالمي من نظريات وأبحاث فلسفية متكاملة .

ومنهج الدكتور أحمد أحمد يدوي التصنيفي في كتابه عن عبد القاهر الجرجاني يطالمني منذ صلباته الأولى عن حياته حيث

أو نظريته العامة في البيان ، أو الجمال اللغوي فهو غول مثلاً في فصل فكرة النظم (ص ١٠٤) يؤمن عبد القاهر أمثلاً بإدخاله ورية باد فليقة الكلام ترجع إلى معناه دون العالقة وأن هذه الألفاظ ليست ألبايلة للمعاني « بينما تراه في الفصل الذي سنتنه عن الصورة والمعنى يقول : « أن الجرجاني والجاحظ متفقان في النظر إلى الكلام فبيد القاهر لا يعمل الصياغة بل يعني بها كناية الجاحظ ويدخل على ذلك أن عبد القاهر يسدل على مذهبه في الصياغة بكلام الجاحظ نفسه ويقره عليه ويؤمن به مما يدل على أن التزل كل يرى رأى الجاحظ في شأن سبابة الكلام « بل ويثبت المؤلف قول الجاحظ المشار إليه وهو « والمعاني مطروحة في أطراف يعرفها الجيب والمرى والقوى وأبديوى وأما الشأن في ألفة العرب وتغير اللط وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وعودة السبك وأما السبب في صياغة وشرب من التصوير »

والألف في الفصل الذي سنتنه تحت اسم « الجمال موضوعي » يكاد يوهنا بأن عبد القاهر الجرجاني يؤمن بأنه من الممكن رد كل جمال إلى مبدأ أو حلة حيث يستبىه حسباً الفصل بقوله أن الجرجاني يرى « أنه لا بد لكل كلام ليحدث حسناً من أن يكون لهذا الحسن مصدر معلوم وحلة معقولة وأن يكون هناك سبيل إلى التعبير عنه ودليل على صحة ما ادعيت به . - وذلك بينما يعصود المؤلف في الفصل الذي سنتنه عن اللوق عند عبد القاهر في التصعد الأخير من الكتاب إلى نقض ما قرره سابقاً عن موضوعية أنجمال عند الجرجاني حيث يستل هذا الفصل بقوله « يؤمن عبد القاهر إيماناً ميقاً بأن اللوق الصبي هو الأساس الضروري لأدراك الجمال ومعرفة أسبابه وأن ذلك طبع موهوب لا يد منه إن يريه أن يميز بين الحسوس جديداً وربديها وأن يفرق في الحسن بين صورة وأخرى « ومعنى ذلك أن أدراك الحسن في السكأن لا يرجع إلى معرفة مبادئ وعمل موضوعية ، فكيف يوفى بين الرايين ، لم كيف نوفق أيضاً بين الرايين السابقين في لفظة المؤلف والمعنى والمفصلة بينهما في أراء المير الجرجاني لا وبالرغم من أن الدكتور أحمد أحمد بدوى قد عقد في آخر كتابه فصلاً عن الدراسات الحديثة التي صممت باللغة العربية في السنوات الأخيرة من عبد القاهر الجرجاني وزعم في شجاعة يعصده عليها أنه لا يوافق ما ورد فيها من آراء الفط حنين وعصمه مندور ويكرها أن أمنا يؤكد له مطلقين أنه لو جئ إلى مزيد من التواضع وحرص على أن يستفيد من هذه الآراء التي يريده معارفها لاستطاع أن يفسر نفسه والقراء المظلمين ما يسلكو للمصطلح أمثاله من تناقض في نظريتي الجرجاني عن النظم والجمال اللغوي ، وبعبارة نقدية من المعاني والبأس .

والدكتور أحمد أحمد بدوى يقول في كتابه أنه قد اطلع لي عن آراء في نظريات الجرجاني أوردها الأستاذ محمد عبد التعمسم خضاجي في كتاب له بعنوان « عبد القاهر والبلاغة العربية » لم أجد الدكتور بدوى يعلن رفضه لآرائه ، وبالرغم من أنني لسود الحق لم اطلع على كتاب الأستاذ عبد التعمسم الذي هاجمه الدكتور بدوى بدوى في أجب وتصنف في دراسة فيه ولا تعصبي ، أقول أنني بالرغم من عدم اطلاعي على كتاب الأستاذ خضاجي إلا أنني قد كنت لم أبحث عنه لأني أراة التي أوردها فيه ، وإنما عدت إلى آرائه في كتب الأستاذة التي أنصرو كيف يجهلها أو يتجاهلها ماحت مثل الدكتور أحمد أحمد بدوى الذي كنت الفصل له أن يناقش إذا استطاع أدنى إلى مقلها الأصلية ، ولكن يظهر أن الدكتور بدوى ممن يفتانون مؤلفات من يسميهم أمثاله بالترجيبي ، أي الذين جصوا إلى معرفتهم الحقيقية ياتنرات الحري معرفة أخرى باتنرات الصالي الذي يدلوا في الإحاطة به عام حياتهم ورويت شياهم ، وذلك بدليل أن الدكتور أحمد بدوى لم يغل الأشارة إلى كيبه حسب بل والمثل أيضاً الأشارة إلى كتب زيلي وزيله الدكتور محمد غنيمة مثل أنهم هو الآخر بالتواضع . وللدكتور مثل فصل طويل دقيق عن الجرجاني بين اللط والمعنى في كتابه المروف لدى الجميع « الدلل إلى ألفه الأدبي الحديث » .

والتي الذي أحب أن اعترف به للدكتور أحمد أحمد بدوى ونصحه بتصديقه هو أننا لم نستطع فهم نظريتي عبد القاهر الجرجاني وإعادة بناء كل منهما على النحو الذي يرفع ما في كتابيه من متشكك قاهري إلا بالتواضع ومحاولة الاستمادة بخاص من التسامح التي وصل إليها الباحثون الماثيون في مجال علوم اللغة وعلوم الجمال اللغوي . ولو أن الأستاذ أحمد أحمد بدوى عاد إلى كتابي المرفون « النقد الشعري عند العرب » في « في الزمان الجديد » لاستطاع أن يلهم من الكتاب الأول أين يقع عبد القاهر الجرجاني بالنسبة لطعام العربية ونقادها وكيف استطاع أن يعمل على أساس جديد فليقة المساواة بين اللط والمعنى والتواضع بين اللوق وعمل الجمال وأسبابه الموضوعية ، ولأدراك الجرجاني وأن يكن يؤمن بضرورة البحث عن مبررات موضوعية لا يحسه اللوق السليم من مواقع الجمال في التعبير اللغوي إلا أنه لم يستطع إلا أن يسلم بما سبق أن قرره القابعون من نقد العرب السابقين على عصره من أمثال ابن سلام الجعفي والأندلسي ، وألفاقي عبد العزيز الجرجاني من صحة ما عبر عنه استحقال لأصولي عندما سئل عن النظم فقال : « أن من الأشياء أشياء تدركها الحرفة ولا تحيط بها الفسة « أي أن هناك أشياء جمالية يدركها الإنسان السليم اللوق بأحاسيسه وأن حيسه عن تجربته وردها إلى أصل موضوعي .

من كتابي الأخير « في الزمان الجديد » كان الدكتور أحمد أحمد بدوى يستطيع أن يجد مفتاح نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم في متشكك اللط والمعنى حيث قلت في صفحة ١٢٧ وما بعدها ما يلي « منتج من القاهر يستند إلى نظرية في اللط أرى فيها ويرى معنى كل من يعمن النظر أنها معاني ما وصل إليه علم الفلاس الحديث من آراء ونقطة البهت تدعها في آخر دلائل الإعجاز » حيث يقول المؤلف ما يقرر علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من الثلاث ، وعلى هذا الأساس أمام بني عبد القاهر كل تفكير اللوق حيث قال : « في الألفاظ المردة التي هي أوضاع اللغة لم تفرغ لتصرف معانيها في تشبها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعضي ويعرف فيما بينها من الألفاظ . - وهذا هو طابع وأصل طيف والمذليل على ذلك أن أرفنا إلى الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليصرف بها حقيقة في نفسها لأن ذلك إلى ما يشك عائل في استحالة دمر ب يكونوا وضفوا لإنجاس الأسماء التي وضفوا لها لسم . - بما حتى كأنهم لو لم يكونوا قائلاً ولا يعمل ما كتبوا عرف الجبر في منه ومن أصله . ولو لم يكونوا قد وضفوا الحروف لكن تجهل معانيها لا لمقل تكبر ولا نها ولا استعها ، ولا استثناء . وكيف والروضة لا تقرأ ولا تصور إلا على علوم فصحال أن يوضع أسم لصير معلوم ولأن الروضة كالأشارة فكما يك إذا قلت : عند ذلك لم تكن هذه الأشارة تعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أن المقصود من بين سائر الأشياء التي تراوح ليصرها ، كذلك حكم اللط مع ما وضع له ، ومن هذا الذي يشك أني لم تعرف المجل والمرس والفعل والمثل من اسمياً « أو كان ذلك مساقاً في العقل لكان يسبى إلا قيل ليد أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته « أو ذكر لك بصقة ... وأد قد عرفت هذه الجملة فاعلم أن معاني الكلام كلها مائل لا تصود إلا فيما بين شيئين أو أفعال والأول هو الخير . وإذا حكمت العلم بهذا المعنى فيه ، عرفت في الجميع . ومن الثابت في العقول والقائل في النفوس أنه لا يكون خير حتى يكون مخير به ومخير عنه ، ومن ذلك أمكن أن يكون كل قصيد إلى فعل من غير أن تريد استمادة إلى شيء وكنت إذا فت - أخرب - لم نستطع أن تريد منه معنى في نفسك من غير أن تريد الخير به من شيء مقرر أو مقدر ، وكان لعطف به إذا أنت لم ترد ذلك وصوت تصوته سواء . »

ومن هذا النص نستنتج نتيجتين بالفتي الأهمية : أولاً : أن الألفاظ لم توضع كما أنها لم تستعمل ثمين الأشياء لتكتبه بقواها ، وهذه هي نظرية الرمزية في اللغة التي أوضح المفكر الألماني « فنت Wundt » حدودها ، وذلك

لأن لدينا من طريقه جارياتنا المباشرة أو يجارب الغير - صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث . وأتأ صبح أفعال اللغة واستعملها لتعبر هذه الصورة الذهنية الكائنة فنعلمها نقول - وجعل - لا يمكن أن يتبر هذا اللغة في نفوسنا شيئا ما لم يكن في ذهننا صورة للرجل اللغز رمز لها ومصرح .

تاليا : ونحن لا نستخدم ذلك اللفظ لتعبر الصورة الذهنية نحركا تريد لفاته ولا كنا مجابين . وإنما نقول ذلك لئلا نعتزم أن نغير من - الرجل - بشيء ما وهنا يلحق الجرجاني بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة ، وأعني بها مدرسة الفلاسف السويسري التي تأسس على اللسان الحديث « فردرياند دي دي سويسر » F. de Saussure « ثم الفسوف الفرنسي اللانج الصيت « أنوان ميه » A. Meillet . ولقد كتب عبدا العالم الأخير فصلا هاما عن منهج الدراسة في علم اللسان سبق أن ترجمته في كتاب « منهج البحث في الأدب واللغة » . وفي هذا الفصل يرد « ميه » اللغة إلى تعصير :

(أ - مفردات .
ب - عوامل الصيغة .
وليس باستطاعتنا أن نستمر في نقل ما سبق في نشره في كتب يجب أن يعرفها الدكتور أحمد أحمد بدوي أمثاله في نواضع ، لا ياتي أبني من ذلك جديد ، بل لأن معرفتها تعيد فضلا الدكتور أحمد أحمد بدوي أمثاله ممن لا يزالون جاحدين عنه منهج التصديق الذي لا يبدد ترانثا العربي في شيء ، بل يسيء إليه ويفسر منه كل رجل متعبد على نحو ما حدث لي أنا نفسي عندما أغمثني والارثني قراءة كتابه من عبد الفاضل الجرجاني الذي ظم مؤلف الكتاب وإساء إليه أكبر الإساءة في غير موجب إلا أن يكون المصعب فسد كل علم صحيح ينشئ مع الكتاب الماكية في كافة ميادين المعرفة ، وخاصة والتي ممن يؤمنون أيماناً صادقا بأن الدراسات اللغوية والجمالية في جاعاننا يجب أن تبدأ ببيد الفاضل الجرجاني كنسلس للتعصير والقدم وملاحقة ركب الأسانية التي في هذه المجالات النفسية التي يؤسسنها أكبر الأسف أن المعصرتني بعض ظروف الحياة إلى الإصراف عنها إلى مجالات أخرى من مجالات الدراسة والكتابة منذ ما عرفت من المعصير علما ، حتى إذا عدت إليها بمتشقة هذا الكتاب أمنت بأن السنوات القليلة التي قضيتها في المجال الأكاديمي لم تذهب بعمد الله شيئا وإذا كان الدكتور أحمد أحمد بدوي لم يعطف بالبحث أو السؤال عنها فأتني مع ذلك عظيم الأمل في أن يبد منها أجيالنا الجديدة .

الدكتور محمد مندور



عجبت من اقترح معهد الدراسات العربية العالمية على الأستاذ المحرني الفاضل محاضرات في موضوع كهذا، فالأفوض غامض موزع شئت . أكان المعهد يصعد أن يحاضر الأستاذ المؤلف في النقد من خلال تجاربه النقدية ، فحين مراحل نقده العربي منذ اشتد

هو في الكتابة وفي الجمعيات الأدبية ، فيتحدث في هذا الموضوع بما يلي أضواء على انجاء معدنا الحديث وخصائصه وطابعه العام وتأثيره في توجيه الأدب ، ثم يتحدث في الآراء والأزمات التي اجتازها هذا النقد ، ويرجع في تحديد معالم ذلك كله إلى مكانة بعدما الحديث في النقد العالمي ، ومبلغ المادنا منه ، وأصنافه ، بأشلة من بعده هو وقد ألتكأ الذين عاصره من مخالفسين وموافقين له في منهجه ، على أن يكون هذه الأمثلة تنبجيا لاتجاهات عامة ؟ أم أراد المعهد أن يكون النقد من خلال يجارب المؤلف الشعرية ، وقد عانى المؤلف الطلق الشعرى ، وله فيه ديوان ، يصعدنا حديثا متعصبا في كتابه هذا (ص ٥٩ - ١١٠) والاحتمال الجيد أن يدعو المعهد المؤلف كي يحاضر في تاريخ فكره هو وقائعه ، فيخرج لشخصيته ، وأوغل من ذلك في الإحالة أن يكون المراد هو الحديث في النقد الأدبي ، وإيراد الآراء والمذاهب والتأثير الفنية ، حتى العاصم منها بجنى أدبي واحد ، كالشعر ، معصيب المؤلف على آراء الآخرين تأييدا أو نقيذا . فنلكالمجالات تطلع الأداة فيها من جملة محاضرات . وعلى صعدة هذا الفرص الأخير ، كان لابد أن يحدد المؤلف موضوعه التشرع معا فصل ليسطيع أن يفيد ونظير أصالته ، ولكن يظهر أن المؤلف تردد في تحديد ما يفيد المعهد إليه من محاضراته بتعديدا دقيقا فردريا للإداهة والإصالة ، فخطف من الفروض السابقة جميعا ، وأولى عزابه إيراد آراء وأفكار تسمى مختلف معايير النقد بعامه ، والشعر الفئالي على الأخص . فأخذ بيد طيقته إلى ميسادين كثيرة ، طاف بها ، ولم يبدلها ، وأشار إليها دون أن يلمحها ، وحدث منها ولم يك يتحدث فيها ، ويصان منهجه في صدر الكتاب : « والأطر الذي أحتره لهذه المحاضرات هو الحديث من النقد وماحثة ، وتشير على لانجاعاته وماحبة ، والتحدث من النقد كس . و . صيد التناقض للنقد والسائد ، ثم الحديث من محتاج النقد وبطريانه ، وعلميه النقد وكتابت ، وقوام النقد العام والمحدث . . . وعلى أن التحد طوح تفسيق به مصداق كتاب في حوالي مائة وسبعين صفحة ، على أسراف في أنال هذه الصفحات ، فأتنا ما قيل في الفصل الأول مكر في الفصل الرابع ، بماتية وخمسة وثلاثين ، إلى أسراف في شواهد متعددة للفكره الواحد ، على من شرح هذه الفكرة ، وتطيقها موضوعيا على شاهد واحد ، بحيث تصح للفاريز ، وبصرف لذلك مثلا واحدا من بين أمثله كثيرة مرطحة في الفكرة : « أن المؤلف كان ، من س الذي سطموه لئلا الماسر بكثير من الآراء والبطريات النقدية حدة . ومنها التجربة الشعرية ، ومقاييسها الفني العام أتنا هي « التوليقي في أداء التجربة صادقة حية قوية » . وهذا مقاييس عام لا يشرح شيئا ، ثم يعقب ذلك بصفائد أربع ، يوردها مع أحكام عامة لا تقنا بحال على معنى التجسيرة ، ولا معنى الصدق - من فني وواقعي - ولا معايير النعيوية الفنية فيها ، وبدلا من ذلك يلقى بأحكام عامة بفسررب تفسرك الفاريز ، في فهمها وتقومها ، مثل تعقيب على قصيدة : « المجنونة الشريفة » ، أو « الأشاعة » ، للمرحوم أبي شادي ، بقوله : « وهي قصيدة أصيلة - لم يسبق لي قفركها شاعر عربى أو غربى » ، وهذا حكم جري ، لا يتأني إلا بعد استصلا معجز . وكل مايعقب به على الفصائد الأربع هو : « قتل حاد التجارب الأمسية التي تكشف من أسرار الأعمال والفكر في شوء جديد باهر في الس ل نقد طرائجها وسحرها على من الرس (ص ٦٤) .

ومن أجدده النقد التي تعرض على تثبيتها في الأذهان المبتدئين أن هذه الأحكام العامة ، دون تحليل ، لا تدخل بحال في نطاق النقد . وتاريخ النقد العالي والغربي على سواء يبدأ حديث وجدله تحليل وتفسير من نوع ما ، قد يعقبها تقويم أو حكم . وتبعد من النقد من هم قادرون على الطليل والتحليل والتفسير ، وأن أخطاء في الحكم أو التقويم ، على حين لا تعد من يرمى بأحكام عامة ، وأن أجدد سبكها تقويا - نالدا - مهما كان قوله فيها صابا . وطمأن أن الذهب التآري لم يبدلها - في دعوة النقد للاستلاسلطباعاتهم الأولى للقرائة دون رجوع كما يرمي موضوعية - أية قيمة فنية ، بل أنا عرضنا لشرح مبادئه ، ولتلتا أن مقدم

التطبيقي يكادهم في مبادئهم ، وشرحنا ذلك وأطلقنا في شرحه في كتاب كان يصح يد الأستاذ المؤلف أو شاء أن يفيد منه . على أن في ذلك لا يقول إلا ما يكاد يكون بديهيا ، ومن المبادئ الأولى في النقد . ولهذا نتجنب كيف ينصرف الأستاذ في تعليقاته في الكتاب إلى مثل هذه التعليقات العامة التي لا يحفل بها نقد من أي مذهب من عصر من عصوره .

على أن اضطراب الكتاب في منهجه - على نحو ما قلنا - أمر حين أذا نظرنا فيها هو أخطر من ذلك ، في مفاهيمه المتشد ومعاييريه ومذاهبه وثقافته كما يراها الأستاذ المؤلف وطبيخته . ونستدل في معناها من المهم إلى الأهم فالأثر أهمية متناولين ذلك كله في شكل قضايا عامة .

يبحث الأستاذ المؤلف في التنازع النقدية ، ثم في منهج النقاد المحدثين ، وما يتطلب منه من ثقافة واسعة اطلاع ، منخبدا من نفسه مثلا لكل ذلك . ولننظر الآن في تبثله هذه المذاهب والاتجاهات وموقفه منها ، ولتبدأ بما قاله (أ) أن الاتجاهات النقدية تتبع المذاهب الأدبية : « وأهم هذه المذاهب المذهب العقلي أو اللغوي .. والمذهب الفني الذي يعتمد النظر إلى جدلية العمل الأدبي .. والمذهب الواقعي ويعتمد النظر في مصدر العمل الأدبي وبخاصة المفسون السياسي والاجتماعي .. وهناك المذهب الوجودي الذي يعتمد على الإنسان وفرديته » . هذا وليس المذهب اللغوي مذهبا ، وأصبح ما نتسجم أن يكون هناك مذهب يسمى للمذهب الفني ، على أن للمذهب اللغوي « في النقد الحديث » ويصح أن يكون قسم المذاهب الأخرى . فالواقعيون جميعا - من فريبن وشرقيين - يعنون بالتعبير اللغوي والبلاغي في أدق خصائصها ، ولكن من خلال وحدة العمل الأدبي كله ، وهذا هو الرأي أيضا عند علماء الأسلوب ، وعلم الأسلوب الحديث Stylistique هو الذي قام مقام البلاغة القديمة . ثم أن الاتجاهات الاشتراكية قاسم عام بين الوجوديين والواقعيين ، وتنايهم جميعا بالأسلوب باللغة الفني . . ولندكر للاستناد ما عابرين - كلفه « لروا » ، رأس الواقعيين وأكثرهم لفتا في مذهبه ، فإنه يحفل بماتيري اللغوي ودنيه كل الاحتمال ، ومن كلماته في ذلك : « الجملة الجيدة الصياغة هي التي تليق نفسها على طيب » .

وبكر الأستاذ المؤلف نفس الفكرة الاجتماعية الفلسفية حين يسمي المذاهب الفلسفية (في فصلة أسطر ص ١٠٦ - ١٠٧) تقسيما هيبيا : « ومن فروع الفلسفة الكبرى العنصر العلمية (علم العقل ؟) وهي التي تعتمد العقل والمهجظم الواسع ، أكثر ما تسود في إنجلترا وأمريكا ، والفلسفة الإنسانية (أ) ومثلها الوجودية في نظر الأستاذ المؤلف) . . والفلسفة الأدبية .. »

وكنا نصف أن الأستاذ المؤلف على علم بأن الفلسفة العقلية لها مفهوم آخر أعظم مما ذكره ، وقد انصرفت في والفلسفة الوضعية بالفلسفات الحديثة ، وأهمها الديالكتيكية منذ (هيجل) ولها أسماء أخرى غير الفلسفة الإنسانية ، فالترجمة الإنسانية تسمية عامة ، وكانت في أوروبا نزعة إنسانية في عصر النهضة الأوروبية . ثم أن الفلسفة العقلية لم تعد بعامية في إنجلترا أو أمريكا كما يقول المؤلف ولكن لا يمتنا كثيرا تصبح مثل هذه الهبات فيها بعض الفلسفة ، لا يمتنا ذلك فيما يخص أثرها في النقد الأدبي . فيجعل الأستاذ « العقلانيين » يمتكون في العمل الفني بمعنى العقل ، وهل يصح أن يكون ذلك مقبسا جانيا) ؟ ، ثم أصعب الفلسفات الإنسانية يمتكون بمعنى المؤلف في حين يجعل اللاديين يمتكون بمعنى الساحة الاجتماعية وهذا خلط . فالاستعداد بالواقف ظاهرة عامة في الفصاة والفرجية في العصر الحديث ، سواء لدى الوجوديين أو الواقعيين اللادين ثم أن هؤلاء جميعا لا يوافقون العمل ، بل لهم فلسفة جمالية معتدلة لا تنفي فيها شيئا هذه الأسطر القليلة التي نقلها المؤلف من ترجمته الإنجليزية . ونحن نقن به إذا القينا النتيجة على مرجعها فيها لا عليه .

وبترجح الأستاذ في تطبيقه لذلك الإجمال ترجعا يشككتنا في العلم العام لعني الأدب نفسه . ففي حين يرى أنشا لا ينبغي أن نعود إلى اتجاه فلسفي في مرحلتنا الثقافية (ص ١٠٨) طبق نظرية الواقعيين في الاستعداد بالمفسون دون الشكل ، مع أنهم جميعا يعنون بالآثرين معا (ص ١٠٨ - ١٠٩) بما بعدما ، على حين قد أعجب بقل ذلك بكترة اعتمد فيها على « الدامة » من جعفر « في عزله الشعر عن الدين والخلق (ص ٥١ - ٥٢)

وكان الأولى أن يصعد في عزل الشعر عن الدين والخلق على « عبد العزيز الجرجاني » في « الوساطة » لأن كلام « الدامة » في فصلة صدق الشاعر ومناقشته نتشه .

وأخطر من ذلك أن يطبق فكره في الاستعداد بالمفسون « فيري (ص ١٠٨ - ١٠٩) أن التسامح الذي ينبغي بالمفهوم التنبيلة للسان كالسوء الخلفي في فصلة أو فصلة ، ثم يعثر من شأن الإنسان ويظهر ثقافته في أخرى ، أو يتفر غريزة جنسية هو شاعر أجوف ، وخاف مذبذب ، وشعره خداع في خداع .. والذي سمحت من الأم البشرية ، ليس له أن يتحدثت من تعاريف شخصية فردية كالمذهب .. وبالرغم من التناقض بين هذا القول وأجماعه بالنظر الجمالية النفسية ، فإن القاطن يحسب في فهمه لتجسيد القيم مجددا مباشرة ، في تحتيه على الشاعر أن يقتار اما الناحية الاجتماعية واما الدالية ، أما التفتي بالقيم النبيلة فقلما يعود فيه شعر ، وكل ما أعلمه يؤكد أن الأدب كله ، ومن الشعر ، إنما يعود حين يشف من هذه القيم ، عن طريق من تصوير الآلام ، وكفاح الإنسانية ، أو كفاح الفرد في الحصول عليها .. فإذا تحدث شاعر في أخلاق الإنسان ، أو في العواشيق الجارية المرعبة أمامه ، وإذا تحدث من لغة الإنسان وضياعه حيالها ، فهو في مجال الأدب الصلي . وهذا أمر لا مجال للخلاف فيه .. ولكن أخسر الطريق في مناقشة الفصلة الأخيرة التي ما قاله « بتدو كرونتيه » ، وهو من الجمالين المخلص وقد ورد ذكر اسمه في الكتاب (ص ٥٢) فلو كان قد قرأه ، لعلم أنه يؤكد في موضع من كتبه أن الأدب إنما يعود في وصف النقص ، والآمال الخائبة ، وعوالم الصف والأخلاق ، لا في وصف الفسائر الشبي والآمال الزائفة ..

وهذه المكرة يتحدث فيها النقد الحديث كله ، مؤكسدا ن موضوع الأدب الذي يعود فيه هو فصلة : الاستلاب ، alienation وهي كلمة بالكلية الفلسفية الدالية : alienation وليراجع الأستاذ معلوماته عن الشعر كله ، حتى العربي القديم منه ، ليتأكد أن الشاعر العربي . . بظفره وفيل وجود هذه الأفكار في النقد الحديث - حين كان يصف عاطفة راضية ، كان بعضها في طارحه ، على أنها قد مرت ولن تعود ، أو في صورةأمل متوقع تغمر دونه جهوده ، لتكتسب قوة دونالتفتي مباشرة بالقيم والعواطف الشبي . وما لنا نذهب بعيدا ، فعلى الأستاذ المؤلف أن يقرأ مثاله الذي أورد في استقصان الشبي بالشاعر الجميلة وسيل كالمه يدل على تعجيد المواقف النبيلة مباشرة ، وبدليل أنه جعلها كالمه لتصور صف الإنسان وثقافته ، كما يتبنا في فصلة الأستاذ محمود أبو الوفا ، فهي (بعد مدغتها التي ينحصر فيها على فصاح الإنسان الشدود) تصرف إلى نتصالح وحكم مباشرة ، ليست شعرا في مقاييس النقد العصبستد في كل اتجاهات والاتجاهات فليست هي سوى نظم ، استمع إلى بعض أيتها :

لسب حرا يا أخي إلا إذا ما كنت مما تشتهي أسمي مقاما وأحق الناس في أنشأ احراما من تعالى من هواء أو نسائم دا هو الحر الذي يخطي نهام لا سواه ، وهو لا يرجح سواه

فأي شعر هذا الشعر ؟ وقد استعنته المؤلف وإشاد به لأنه فتن بالقيم النبيلة وليس هذا معيارا فنيا لا في مذهب الواقعيين ولا في المذاهب الأخرى في حين يجب الأستاذ فصلة الشاعر صلاح عبد المسبور ، لأنها تبين من السام والصديق بالحياة .

وقد قلنا ان هذا مجال الأدب ذاته يشف من عمان ايجابية يصرف المؤلف نفسه بها (ص ١٢) ، ولا يصده هذا الاعتراف ان وجوده شاعريتها تجرد أنها تعبر عن السلام من الحياة الربية وان كنا تأخذ فيها على الشاعري ان الفكرة غالبية على التصوير مما يبدو بجرح الشعر . ولكن معيار المؤلف تنوعها هو انها « لا تسير الاتجاه البناء الذي يدعو اليه » مع اعتراف المؤلف بأنها تشف من القضي البناء بالابعاد لا بالتصريح وهذا من الاسباب التي تجعلنا نعتقد ان مفهوم الشعر والادب غير واضحين من ثنابا ما كتبه المؤلف في كتابه .

ومما يدعم رأينا السابق ان المؤلف يشيد بالشعر ذي الفصون الاجتماعية والبشر ، ولعلنا لذلك ان هؤلاء الشعراء العصاةين وهبوا طاقاتهم لتقديم الشجب . ويعطى له فنيبا بأن شعرهم « حطابي موالى لثانيه » (ص ١١٤) ويحتج هذه الطائفة قائلا : « فالشعر الوطني والوطني والتوري ، هو شعر لانارة انجذامات ، لا يستطاع قياسه بالقواعد الفنية التي نطليها في باقي انواع الشعر » . كان الثورات وخفمة التشوب ، والآلة الشاعر لا تصمد ولا يعود الا بالشعر الخطابي . وهذه لكمة خطيرة في ادراك معنى الأدب نفسه ، فضلا عن تقيومه .

وعلى هامش ما قلناه ، نشير الى ان المؤلف يرى ان الشاعري صلاح بيد العصور في فصيحة « الشيء الخزين » - مشائرا بالوجوديين . ولعلنا الأستاذ ان الوجوديين لا يحفظون بالشعر ولا ينجحونه ، ولا يدخلونه في نطاق الالتزام الذي هو جوهرهم لديهم . وانما صلاح بيد العصور متأثر بالشاعر الانجيلي « ت.س. » (البوت) وليرجع الأستاذ المؤلف الى فصول « البوت » او الى ما ترجم منها بالعربية ، ليتأكد مما قلناه في مفهوم الشعر ، وان وصف لصف الانسان وميزه و ثقافته ، ليست ما يناقش الاحساس الانساني ، او الاتجاه البناء ، ولم يصب نالده يقتضيه به الشاعري البوت بهذا الصبار العجيب الذي يحدث فيه الأستاذ ان الشعر يشف من القضي التنبية بما يصورونه من مواقف بالسة ، ويوحى بها ، دون تعبير صريح او خطابي .

والندد عند مؤلفنا كشف وخلق ، يلصم ايجابية النالدي في نملة ثقافات واسعة ، ونظريات كثيرة ، لم يفسدها على الخلق الايدي في استعراج متناه اكتشافا من عنده . ليكن - ولكن نالديا يدعو الى اعتماد النالدي على العمل الباطن . ووردت هذه الكلمة غريبة غامضة في الصفحة السادسة من كتابه ، فدرنا انه يهتم دراسة النالدي لوسائل الفنية التي يتأثر بها اللامصور ، ولكن لايد ان تكون الدراسة واعية - واعية كل الوحي ، ثم يطبقها النالدي واعيا كل الوحي كذلك . ذلك ان الخلق الفني شعريا وغير شعري ، قد يشف من اللامصور ، وذلك ظاهرة هدية في الأدب حتى قبل اكتشاف عالم اللامصور اكتشافا طليا على يد « فرويد » ، ولأقدمه منذ عام ١٩٠٠ م ، وفي تلك الحال يكون اثر اللامصور في الخلق الفني ايجابيا . ومند العتال اللامصور ليس للشاعري والكتاب ، كاتب المسرحية والفنسية ، استخدام وسائل اللامصور ، ولكنه استخدام واع دقيق ، يقتضي جهدا باقفا وحاطة بفساد اللغة والتشيب ، والوقوف على نعيم هذه الوسائل الفنية في اثره اللامصور - وهي مهمة النالدي - لايد ان تكون واعية واجهدة كذلك . قد فهمنا أولا ذلك الفهم من عبارة الأستاذ الفاضلة السابقة ، ولكن طاب قلنا في فهم تلك العبارة السابقة كما ينبغي ان يكون الهم فواقع جهد النالدي الواعي ، ذلك ان المؤلف (ص ٧) يكرر ان النالدي كالكاتب « يستعين بمفلة الباطن لامتداده بالخوارق والروى » . ثم يقالي مرة أخرى (ص ٢٨) حين يقول : « وقد يحتاج النالدي للموسول الى بواطن الاعمال الادبية ، الروية وغيرها ، الى ان يعطي في في غيرة ، ويسمح في مضموا في معرفة ، مملا علة الروى .. » بل ولزيد (ص ٢٩) قائلا : « وقد انبها طريقة تزويد القسبل الروى في سبيل تعرف طائفة من اعمال يعنى كتابنا .. » وليدنا المؤلف على نالده واحد يتيم علة المؤلف ليتأكد . فبالسالة لدى الكاتب والشاعر - منذ اكتشاف اللامصور مسألة استنامته

واعية يوسائل فنية مصدرة ، كي تثار اللامصور وعالم اللامصور ، في الخلق الروي ، والسيرالي والمجيري ، وهذه هي الوسائل الإيجابية ، وحتى السيراليون الذين دعوا الكتاب والساعر الى الاستسلام للحوار الاول ومكتونتا عالم اللامصور ، مما أسوء : الكتابة الآلية « لم يدع واحد منهم اى نالده ان يتيم علة الواعي حين يتقدم . واذا كان لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليعبرها لأنها مفصلة ، نقل عن بدبيات الانسان . وفي الحق لا تتصور الا ان كثيرا من احكام المؤلف صدرت كما يقول هو من انتم علة وحيه ، مثل حكمه على ديوان « سائل على الذوب » للاستناد حال ناجي بان مؤلفنا بعد مروضة وجهه قد اتمت الى ان اهم ميزة للديوان هي التاترية ، اى رسم الصور على طريقة الرسامين التاتريين (هكذا ، وبدون شرح - ص ١٥٠) (ص ١٧) لم ينطلق المؤلف في تعليقات تاترية ، اى غير معلقة ، يستعملها من علاقته بالشاعر ، دون اى تبرير موضوعي . فمثلا فصيحة : « جعل » تجربة خليفة وخوار عادية من رؤية حال ناجي سبينة المصعد رغبته فيبد الأسر في حديقة الحيوان بمدينة فينا . ويطلب المؤلف في مدح الفصيحة في غير تحليل ، وسبق ان قلنا ان هذا يندرج في الاحكام الخلفة التي لا تعد نقدا ادبيا بحال . وكذلك برز المؤلف صفات الشاعر عيده بدوى في انه شاعر « يجمع بين الحلم والفتية ، وتوسد سبائنه بين البساطة والتلون ، وبغوس من العقل الواعي الى العقل الباطن للارباب من تجاربه افرابا تاتريا » . ومما يثير الاعراب التاتري « وهي في خاصة فنية لا وليس في القصصية الى استشهد بها (ص ١٩) شيء من ذلك . ويسير المؤلف في ايراد نعالج ، والتعقيب عليها على طريقتة ، حتى ياتي بمقتل رمزي عميق في تنازك اللاتكة (ص ٢٢-٢٣) مأخوذة من « ديوانا الفزاره الوجة » . ومطلها :

وتشتك لم يبق سوى مقش اناجيه
واسقي دماء دمي وافرقت حاشري ليه
واقمعه لى السدى والثورة والقمه
واسمى رباح العبد في لسه حيه

وهذا ما علق به المؤلف على هذه القصيدة قوله : « ولعطرو في كل ما كتبه المؤلفية التي عبرت الشاعر عن نفسها في حيرة وحلقة وازامية ، واسف انفعالها النومة في ميل ، من نعت وكراهية للشجب ، الى مرحة وجلل الانصار ، الى دم ، ثم الى حيرة . - وهذا الخلق السطحي لا يشرح شيئا لا يشرح علة في ذكر القضي ، (او العناصر) التي يلهمها اى السببان هادي من القصيدة ، حين سمعها ، على حين في الفصيحة تعق في تصوير وهي الشاعري بمسائنها التي تعبر عنها في الفصائد الأخرى . وقاهر القصيدة تصوير حيا تنقل فيه الشاعري من البفس الى الثورة على في مغارة من الكبرياء المعالية تصعطم بسا يؤذيها ، ترالي في تصويرها ، وتثير عالم الاشباح والظلام والمدم والنداء التدم ، ثم تهدا العاصفة ، وتستمر الزلزلة ، وتطمش التفس الكهولة التي دفنت تحتها في الكاس والظلمات ، فتبلي على قولها الياس : انها لم يبق سوى نفسها . وباطن القصيدة وصف لمسة الوحي الفردي ، حين يتحول ، فهبها اثره ، المثلثة على نفسها ، فلم تبحت عما به ترسل مع من سواها ، بل تبحت في لغرها ، ونميزها ، فافادت حدا حسيئا بينها وبين الثبات ، وهو نعمة الصب . فالجيب بقل وتصعية . والتبر والالطواء بجعلنا التاسي ميشون كاتري في جسيم ، وهو ما تعانيه الشاعري . ونص الحب في عالنا ، بهذا المعنى الواسع ، هو ماسة العصر ، كما يعنى « البوت » في فصادته بتوكيده ، وبكايه كثير من شعرائنا التميمين . والقصيدة رمزية تعبيرية في وسائل تصويرها وهدنها . ولعلنا الفارقة في هذا التعليق القصص ، لانا هنا نشير الى امور لا يمكننا في هذا افعال استنباهها .

ويقول الأستاذ المؤلف انه كابد « مسألة شديدة في الموسول الى الروية في طائفة من اعمال الرمزيين » ومن آيات هذه الكابدة الشديدة تطبيقه على قصيدة : « التميمين والريح » في ديوان « اتاي والريح » - للاستناد خليل حاوي ، انها القصيدة على

الماليد البالية ، والتخالف الهرمة ، ومحاولة الإصالة والخلق في « فطرة ومقوية » ، أنها دعوة إلى ترك العس على سبيلها ، ورد العس الأدنى بخلق معه (ص ٤٧) . وهذا بعيد كل أبعد عما أراد الشاعر ، فالنضيق أن القصيدة ثورة على الخلق المألوف في قالب الناس الرحيب للحد السطحي المادج ، كما هي مسطرة في الكتب والواضعات ، لأن الخلق التقليدي التقليدية لا ترحح شيئا ، ولا ترضى الخلق المصنوع مع محاولة الشاعر الرحلة إلى الجهول في أي أطوار الخلق في ظهريه البعيدة الأثوار . فالقصيدة صيغة نذكرنا في وضوح بصيغة فاروس في أول مسرحية « فاروس » لجوته ، ولها أوتق صلة برحلة « رامبو » الرمزية في قصيدته : « السفينة السكرى » .

وكذلك قصيدة عبد الوهاب البياتي (ص ٤٢ - ٤٤) : « فأهرا مناجاة أخته » في أنغام الطوى تحول دون لغاتها صرخة الناس .. ويرى المؤلف أنها مناجاة الموتى في عالم السماء ، أو مناجاة سيده متضررة .. (ص ٤٤) . وواضح أن له المسام بالرمزية أنها مناجاة للطفية ، والوصول إلى هذه الحقيقة بمثابة البيت ، ولكن الشاعر موافق على قبر الأرواح مع الناس ، وهم المولى على الرغم من ظاهريه الخلق ، يخافون نور الطفلة ، إنما ينشئ بصرهم التي التت الفلام ، ويمشون كخفافيش ، أو كدباب تلتفت الكوم ، خلت لفرهم من الحب ، وهو رمز الأثر والبلد والتسمية والقصيدة عند الرمزيين .

وادمي إلى المعشقة أن يفك الاستاد المؤلف عند تعبير للاستاد خليل حاوي في قصيدته السابعة : « وأرب من مرات الدروب بلا مرارة » ، فيسرها بأن البشارة بقي الرارة في سببه دون شعور بالمرارة ، وإنما يخلص الاستاد خليل حاوي إلى أنه في عالم المعارف الطرفة ، وفي سجن المعارف الآلية القريبة التناول ، يالف الشاعر ما يردده الناس من موارد آمنة ، قد يطمح عليها العباد عالم يهودا يشعرون بمرارتها ، ولا أسنها . ثم يسطر الأساطير الرمزية كلها ، تبسطا في شكل في أدراك موهوم الحق ، فبرعل معانا على البشارة السابقة لتجلبل حاوي : « دعي مر أصبار انتفاضة التماكة التي يحرق الرمزيين سجنها (هكذا) (ص ٤٧) وهي ليست غريبة على الأثر . « وأخر (هكذا) ورد أمثالها كثير في شعر ابن تيماء والأثر في الرضى . مثل قول الشريف الرضى :

تبت من سجنها نثن من غير .

وموله في وصف اليوم :
محبس له ينشئ شبا وهو واقف
ويأكل من أصبارنا ويجسوع »

والبيتان السابقان وأمثالهما تنطبق عليها المحسنات البديعية العربية من الخيال والقلابة ، ولا يمان بصلة للرمزية في صورة من الصور ، ولا طر للمؤلف في اعتياده على مصدره الذي أشار إليه فلا بد أن تكون لديه فكرة ما « في الرمزية » على أي عبارة الاستاد خليل حاوي ، كما شرحنا ، لا صلة لها بما ساء المؤلف قصور التماكة ، ثم أن المذهب الرمزي هو المذهب الإلهي ، لا مذهب التلايم بالانطاف وآية معرفة المؤلف بالرمزية تقسيمه العجيب لمعاني الرم (ص ٢٥) ما بين مزمع عام مشترك ، ورمز العلم (هكذا) ورمز مفرد . ويخلص بالآخر الرمز الخلق وهي رمزية الأساطير ، وهي رمزية حقيقة انحدرت إليها الرمزية لدى بعض الشعراء الفاعرين . ولكن هذا التقسيم لا شرح شيئا ، ولا يجدي فتيلا في فهم الرمزية . ويلو (ص ٤٢) في تعليقه على شواهد الرمزية بعام : « مثل هذا التماكة لا يرم أن تترواح حرازم سفل ، بل يكنى لروح آدمي السكبي لها ، ورم معنى الأحيان يكفي تصرف صفة فية من صفاتها ، كان تنطسوي على إيتامات مختلفة مدبة .. » على حين تعتمد الإيهامات الرمزية على فهم كل فكرة ، وكل حرف ، فالخروج بعدها لها قسوى إيحائية عند الرمزيين ، فضلا على الجمل والصور ، والسجيرة العامة للقصيدة ، ولو بدا المؤلف في نهج الرمزية على وجهها ، لا يلي هذا النحو القاتم المصع ، لنقد القصيدة الرمزية المصطلح

حين تعصر وسائل الإيعاد فيها ، وتجدد إلى تعبير مباشرة أو تكاد كما في قصيدة البياتي إلى غنونا : « أرحم أدنى كبر معني (ص ١٠٢ - ١٠٣) بلا من أشادته بها وفرحته بالعثور على رمزها الفصحى غير الإيحائية ، واكتفائه في ثوبها بأنها ذات وحدة دونه صمدية ، وإيقاظات صمدية » .

ولننجز كل الإيجاز في حديث المؤلف في الصورة الشعرية (ص ٨٠ - ٩٤) . فيعد أن يتكلم في اللطف الطب المؤنس العجيب السهل .. بما لا يكاد يفرح عما قاله نقاد الشعر العربي القديم في اللطف في العاشق ، يتنقل (ص ٨١) إلى مقومات الصورة ، وكل ما يذكره أنها لا بد أن تسير الانفعال وتتساق مع الفكرة ، وإنما كانت « غلابة فسيرت الشعر غلابة » (٢) لم حومت ساررة في الخيال البعيد عند الرومانسيين ، أما شعر اليوم فيسرع إلى الصورة الدقيقة ، ثم يتبع ذلك بامتلاء وتماذج لا تريد شرحه القام الخشوعا . فيأتي بخصية إبراهيم العربي (ص ٨٥) موضوعا : التماثل الخي ، ويمتدحها بأنها صورة حية دقيقة للرابعة (ص ٨٥ - ٨٦) ، ثم يسرد على من استهووا تصوير امرئ القيس الجواد (٢) ، وعلى من عابوا تصوير طير طبعي على يمين صموده ثم ، ردا لير معلى فنيا . ثم يرى أن تعرف فن الصورة لا بد فيه من الوطوف على فن التصوير . ويتحدث عن ذلك بعد (ص ١٢٨) فلا يذكر إلا فن التصوير بجل التناهد يلحق كيف يكون تكامل أجزاء الصورة ، ويصمد قصيدة جلي عبد الرحمن : « مراد في التسمية » أنها جمعت مشاهد أربعة : مشهد العنول الوجحة تنق فيها المفسدات ، ومشهد القروية البائسة تحت من دجاجتها الفسالة ، ومشهد المنازل تخلي في كوانها الأسواء الواحة ، وهذه كلها خليط للصورة الأصلية ، وهي الماثم ، وواضح من ذلك كله أن الاستاد بطعم الصورة الشعرية على أنها تصوير شخصيات كالرابعة أو القروية البائسة ، أو مشهد طير طبعي كالقائم مثلا .

ولا تريد إلا أن تشرح أنريد التصوير بالشعر وفده في كلام المؤلف سطحي ضيق ، وأن المسألة أمق من ذلك بكثير ، ولتنا يقتضي إيثاره بالهم الصورة ، فلا كان يصورها في معنيها السابقين ، فهو يخلط بين الصورة بالمشي العام أو الفني العام أي بمعنى المشهد ، تصوير القائم ، وصورة الشخصيات portrait من ناحية ، وبين الصورة الشعرية بمعناها الفني image ، والمشي الفني الأخير هو وليد الخيال imagination والمؤلف أن يتفصل فيعلم أن الصورة في معناها الأخير لم تصبح من الكلمات الفنية أو الفلسفية إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، على يد الفلاسفة والنقاد العالين ، وأن المسألة ليست فهما سطحيًا لكلفة يتناولها العامة ، ولكنها لمس موضوعا عينا يتصل بفهم الخيال في معناه الحديث ، ويلفسته ، تقول ذلك ونمن على طم بما قاله نقاد العرب في الصورة ، وأورده المؤلف في اقتصاب اعتماد على مصادر مختلفة لم يعضها ، وربما عدا إليها في مقال آخر . على أن كثيرا في هذه المسألة مقالات كثيرة طويلة تقتضي الآن بإشارته إليها .

والدليل القاطع على أن الاستاد لم يدر الصورة إلا في معناها العامي الساق ، أنه يرى أن القصيدة قد تكون فكره كبيرة وتخلو من الصور . ويمنل لذلك تقصيدة طية لفرهم أبي شمسادي غنوناها : « من السماء » (ص ٨٧ - ٨٨) وموضوعها مناجاة الأرضي للشاعر حتى لا يفتن من بالسماء ، ويبدو الهواي بين الشاعر والأرضي حتى يتنق الشاعر مودته إلى الأرضي وجبه لهاء وهي في إله ، فأقر أن يتزل إلى الواقع بدلا من التماثل فيخيالات وجدها لا ينده بعون ، فداد إلى أنه الأرضي بروح جديدة ، روح الحب والإصلاح ، عود المسح . وفكرة القصيدة لا ينفى أن نجري وراء أوهام نمشي في أبراجها السماوية ، أو نتعلق بما يبعد عن الواقع . ولو أن الشاعر غير من هذا المعنى صريحا على نحو ما قلنا أو قرب منه ، لكان غير شاعر ، وإن نظم كلامه ، فمفرد بين الشعر والنظم . ولكنه صور فكرة في الحوار والمقابلة ولؤلوف والفكرة التسمية والانتفاع الفكرية ، فالصورة تجسيم

للفكرة ، وهذا التصوير هو مجال الإصالة . ويدعي أن الفكرة وراء الصورة الكلية للقصيدة أو الصور الجزئية فيها ولكن لا ينبغي أن تتحدّر القصيدة إلى فكرة بدون صور ، ولا كانت تلقا ، مثل أبيات الأستاذ محمود أبو الوفا التي عدّها المؤلف جيدة ، وأوردناها من قبل في هذا المقال ، وهي - كما قلنا من قبل - نظم ، لأنها خالية من الصورة . وقد استطاع رد القصة أو السرجية إلى فكرة ، هي قصتها الإنسانية ، ولكن بدون صويرها فيها - على حسب النوازل العامة الممعدة للقصيدة أو السرجية - لا تدخل مجال الأدب ، ولا يمتد بها لدى النقاد ولا الجمهور الناصح . وكذلك القصيدة ، ورامها فكرة ، ولابد فيها من صور . Images بمعنى الصورة الفنى والفلسفى ، لا المعنى العامى الذى يفهمه المؤلف .

ويضرب المؤلف مثلا على القصيدة التي خفت تماما من الصور، واعتمدت اعتمادا كليا على الفكرة ، بقصيدة الشاعر « بيتس Yeats » ، في الموت ، فرأى الأستاذ أنها خفت من الصور ، وليسمح لنا برفعها تأييدا لما نعتقد في فهم المؤلف المضمود للصورة، ولما نقوله في معناها الذى كاد أن يصبح موضوعا مطروقا لدى النقاد الآن :

Nor dread nor hope attend
A dying animal.
A man awaits his end
Dreading and hoping all;
Many times he died;
Many times he rose again
A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Suppression of breath;
He knows death to the bone
Stern has created death.

وإنما كتبناها في أصلها لترجمتها ترجمة صحيحة أقرب إلى الأصل :

« لا يحدّ الرعب ولا الأمل سبيلا
إلى حيوان محض ،
في حين ينتظر الإنسان نهايته
يخشى ويأمل كل شيء
ليموت مرّات كثيرة
ويبعث مرّات كثيرة ،
وكن الإنسان العظيم في زهوّه
وهو يواجه القتل
يسخر من استئصال أناس الحياة
أنه يعلم الموت حق العلم ،
لقد خلق الإنسان الموت .

فكرة الشاعر التي صورها في قصيدته : أن الموت لا ينبغي أن يخشى ، أنه النهاية الطبيعية للحياة ، ويصف الحيوان على ذلك بظفرته ، في حين يخطئه الرجل العاوى ، دون أن الرجل العظيم . ولو نظم الشاعر الفكرة بهذه العبارات التقريبية لكان ناقصا لا شاعرا ، ولكنه صورها بالأمزجات التصويرية ، في مقابلة بين الحيوان الذى لا يجد إليه الخوف من الموت سبيلا ، حتى وهو يحترق ، في حين يموت الإنسان ويبعا مرّات بأوهامه قبل نهايته بكثير ، وهذا واضح كل الوضوح على قراءة القصيدة . والأستاذ المؤلف مرجو أن يقرأ أمثلة للتصوير عن طريق هذه المقابلة . مع تعليق عليها ، في نقد « أديار الآن » ، وفي اللغة العربية القصيدة أيليا أيوماضى : « كـحبيلا تر الوجود حبيلا » ، وقصيدة الأستاذ العادلى مظهلا :

صغير يطلب الكبر ، وشبح ودّ الموت
وحال يشبه ممسلا ، وهو مفضل به حـ

منها على هذه المفارقات التصويرية التي تقوم مقام المحاجة التطبيقية ، حتى ينتهى الأستاذ العقاد منها إلى ما يشبه نتيجة القياس :

فهمل جازوا على الأستاذ ، وأم هم حبروا القديرا
شكاة حالها حكمهم سوى الخصمين أو حفرا

ولكن المحاجة وتبجحها محكيان في تصوير شعري ، واضح كل الوضوح كي له المام بمعنى الصورة الفنى أو الفلسفى في النقد الحديث .

ولم يعد أمامنا مجال كبير للحديث في ثقافة الأستاذ ألفاد العربية ، التي وفق فيها على « بيت من المزامير لا أول له ولا آخر » (على حد تعبير المؤلف ص ١٧) - ثم نرى مدى هذه الثقافة العربية أن كتاب « الحيوان » للمجاهد أمده بمعلومات عن الحشرات والهوام ، مع أن نفس الكتاب يعطى براءة عميقة في النقد الأدبي وكتاب « سر الصحابة » لابن سنان الطنجاني ، ثم يكدهم إلا تحديد مخارج الحسروف (ص ٥٢) ، ثم فهم أن « أما حال » له رأى في اللغة والمعنى ، مع أنه يردد رأى من قبله سيوا ، ثم رجوا اللطف على المعنى أو اللغة دون إصالة ، ويرى أن نقاد العرب القدامى فهموا وحدة القصيدة كما فهمها ، مع تعذيب على ذلك بما يظنه ، أو يشكك في فهمه لعنى الوحدة (ص ٥٦) . ويستنتج أن عبد القاهر فهم التجزئة كما نفهمها ، لأنه قال بترتيب المعاني واختصار الألفاظ الملائمة لها ، (ص ٥٩) وهو ما يدل على التفتت القاصى للتجربة لدى الأستاذ المؤلف ، ثم أن حصيلة إجابته بعيد القاهر تجلّى في تشبيحات يستحسنها بها لعبد القاهر (ص ٥٥) ، في حين هي قائمة على ملاحظة الشكل الخارجى للأشياء ، وهو ما تقتل به الصورة أيضا اختلالا ، في مقياس الصورة الفنى في النقد الحديث ، ويعبّل الشعراء المحدثون الناصحون منه كل العذر .

على أن المؤلف قد أحسنا (ص ٥٠) ، أنه قد قرأ بنفسه أهم كتب البلاغة العربية ، ويريد اتصالها ، ثم اعتمد فيها أورد على مراجع سطحية حتى في إيراد اسمائها لتسميته كتاب التفسير المنهجى للذكور ، يتدور بكتاب ياربع النقد عند العرب ، واعتد أنه لو رجع للمصادر الأصلية بنفسه لارتأى ما يخالف ما قال .

وبعد فتح نرى أن هذا الكتاب دون مستوى إنتاج الأستاذ المؤلف في تأليفه السابقة الغزيرة ، ونرجع شيئا من التبعية إلى الموضوع المقترح عليه علاجه . على أننا لا نرى رأى الأستاذ المؤلف حين يرجع على الناقد ترك الأعمال غير الجيدة بدون نقد ، تاركا للزمن وأدها ، معللا لذلك بقوله : « والزمن أقوى من الناقد على واد الأعمال الرديئة الصالحة » (ص ١٥) - ففى رأينا أن النقد والأدب بحاجة إلى تتبع دقيق صريح لكل إنتاج ، حتى تتحرى الحقائق من كل ما يشوبها من لبس موق ، من شأنه بلبله الأذهان ، أو ترجع الأفكار ، في فترة نحن أحوج ما تكون فيها إلى اسراع الخطى في طريق الحادة ، تلافيا لتخلفنا الطويل الماضى في ميدانى الإبداع والنقد ، كما يؤمن المؤلف . ولهذا نرى أن الإخلاص للحقيقة وتقريرها ، فوق كل شيء ، مهما تكن عملية النقد قاسية ، ونعترف في الأستاذ المؤلف أنه ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

الدكتور محمد غنيمي هلال

عنايف شكرى سلامة موسى وأزمة الضمير مؤسسة الخارجى

صدر هذا الكتاب اجراءً ، للكتاب الشاب غالى شكرى ، فكان اطيب تحيةة للذكرى الراحبة لرائد الفكر الحر سلامة موسى . والكتاب ذخيرة فكرية قيمة لآراء هذا الرائد ، وأفكاره ، وللشباب الاجتماعية والاقتصادية والادبية التي انارها في حياته والتي اطلق بها البيئة العربية الساكنة ، فلقد نالها موجهها ، وحاول في ايمان ان يغير من طبيعتها ، ويبدع لها طبيعة لائقة جديدة ، ليدفعها الى طريق النور والتقدم والحضارة .

وقد طاب لي في هذا الكتاب ان مؤلفه يسامر في دراسته على الطريقة النقدية الشاملة ، فقرأ جميع ناليف الرجل في استيعاب وغلفة ، وأوضح ما اطلعت عليه من آراء وأفكار بعد امتلاء وهضم لها ، كما انه سلط عليها أضواء نقدية ، استعاضا عن حصيلة لتأليف ضخمة في العلم ، والفلسفة وعلم النفس ، والاجتماع ، وكان مدار هذه التفتدات ما تنقله من النظرات المادية العلمية العاصرة .

وبهذه الطريقة النقدية الشاملة ، تمكن المؤلف من تبصيرة آراء سلامة موسى ، وسامره الفكري عبر حياته الطويلة ، فالتفتحت لي لانه على هذه الآراء ، وتعدليها حيناً وتطورها حيناً آخر ، او الرجوع منها في بعض الاحيان ، حسب تطور الفكر وتوسيعه النقاش ، واتى التجميع فيه . ومن هذه الآراء التي عدلها وتطورها ذكر المؤلف :

أولاً : ان سلامة سار على النظرة المادية الميكانيكية التي تضمنت مادته الكون والتجمع ، وانطلق منها الى مجاهدة الالهييات والوهم والخرافة ، واسر الفكر الديني ، وبشر بديانة العلم ، وأمن بان التجمع الصناعي هو بيئة العلم ، والتجمع اقرامى هو بيئة الآداب ، ولم يجد تفسيراً لازدهار الآداب والفن في المجتمعات الصناعية (ص ٢٢) ولكن الرجل عدل من هذه النظرة ، فاضاف اليها أهمية الآداب والفن ، واعتمد النظرة المادية العلمية التي ترى ان التطور الصناعي والاجتماعي يحدث تغييراً في الفكر وفي الشعور ، وان الآداب والفن لهما أهميتهما في تنمية الذكاء وإيقاظ الفطائل وفي ذلك يقول :

« ان دراستي الآداب والطبيعة ، قد أوجعت حيالي وأجذت دماي ، ثم اعكست هذه الدراسة في حيالي ، فأصبح فيمي وأوراي الخاضعة فيما وأورائي أدبية وفلسفية ولذلك كنتيماً ما أمسح الشباب بأن يقرأوا الآداب والطبيعة . وأن يحاولوا كتابة القيمة وفهمي التفسير » (١)

وأود أن اضيف أن فكرته في مادية الكون وشوئته ، قد تصحبت أيضاً ، وتطالعتا هذه العقليتين في كتابه تربية سلامة موسى حيث نجد ان لا يجد فضل الدين على التطور والتقدم يقول :

« علم بلا دين هو القسلة الفرية وفناء الاماح كما يغير هذا الامساح أو ينتقيه تجار مستشرق وديوبوك ، ولكن العلم مع الدين هو السعادة البشرية والتطور الى البرمرام » (٢) .

(١) « تربية سلامة موسى » (١٩٥٨) - ص ٢٢٧

(٢) من كتابه « تربية سلامة موسى » (١٩٥٨) - ص ٩٢

وهذه النقطه الحساسة لم يعرج عليها المؤلف ، وكان يود ان يلقى عليها الاصواء كما فعل في جل آراء سلامة موسى حيث يعتقد انها لا تزال في حاجة الى مزيد من الانارة والتوضيح .

تانياً : وقد ذكر المؤلف ان سلامة موسى كان يدعو في سنه الاولى الى الانسحاب ناحية الغرب وحضارته ، ثم عاد فقال : « انه ليس من حشاق هذه الحضارة » لانها حضارة عدوانية استعمارية ، ولانه يدين بالاشتراكية » (ص ٥٧) . وأحسب ان رجوعه عن رايه الاول كان له ظروفه ، كما ان قوله الثاني له ظروفه .

ثالثاً : وذكر المؤلف ان سلامة كان يتقد الانجاء الى تقليد الآداب الغربي ، وينادي بالتعلم على ادباء اوربا التمدنيين ثم قدم خطوة ، فقرأ وجوب دراسة الآداب العربي ، بل الثقافة العربية عامة (ص ٢٩) ، وأفاض المؤلف حديثاً في هذه الناحية ، فأورد ما قاله سلامة موسى في هذا الصدد ، الا ذكر ان « الثقافة العربية القديمة هي قبل كل شيء ثقافة الادب ، فهي غنية في هذه النشوة ، وكى تعرف الآداب العربي على احسنه واتصحه ، يجب ان تقرأ الجاحظ بل يجب الا تترك للجاحظ كلمة كتبها دون ان يمررها وتأملها ، فانه أعظم ادباء العرب لاطية ، وهو رجل مرموسى الذهن يكاد يكون بشرى التربة ، وهو يعمل الفانية مع أي أدب اوروبى ، ويخرج أحياناً من هذه المقارنة مركى بل طائراً » .

ولا يجب ان رأينا سلامة موسى يشيد بالجاحظ فيقول في كتابه « تربية سلامة موسى » « لم ارك كلمة مطبوعة للجاحظ لم اراها » (١)

وبمثل هذه العبارات الذكية لسقط حجج بعض من كان يرميه بتهمة محاربة الثقافة العربية .

رابعاً : ذكر المؤلف ان سلامة موسى سار على نظرية ماننل وفيه ، من الذين يقولون بان الرواثة الاولى الكلى ويجعمون سيورة التقدم ، ثم رجع عن ذلك ، الى نظرية آكر البيئية بروجوه الى فلسفة مشورين وغيره (ص ١٢٠)

ويبين المؤلف حديثاً في البيئية في بعض فصول الكتاب؟ ومن أهمها ما جاء في الفصل السادس : « الانسان ، ذلك المرموع الا بدين ان التجمع والعزوف الخارجية على اللات انفسية وذكر ان الظروف الاجتماعية هي النظم العنقلى للسعادة النفسية والطبيعة ، وان الانفعالات النفسية كالفن ، والتوتر ، وحسب الاستقرار هي الدالة الاولى لعدم الاستقرار الاقتصادى (ص ٢٢) وان الاخلاق مظهر اجماعى للواقع الاقتصادى والاجتماعى ، واسجابيات تلقائية له . » (٢٤٥)

ومع موافقتنا على هذا الراى موافقة غير كلية ، فانه يقول اننا ان سلامة لم يتجعد منذ هذه النظرية في القول بان آسر البيئية في انفعالات النفس وبزواجر اثر كلى ، بل انه في بعض انبعاته وكتبه ، رأى ان انفعالات النفس تحدث هذه الانفعالات ، وانه يمكن ان يتخطى عليها ويدونها ، ويعد الى نفسه الامن والطمأنينة بفعله وظافاته الباقية . وهذا ما تناوله في امانته كتب علم النفس الفردى .

خامساً : فح المؤلف الى ان سلامة توسع في نظرية التطسور وعملها ، واعتنى نظرية التقدم ، وهذه مسألة بالغة الأهمية كنا نود ان نثار اهتمام المؤلف ، وبعد لها فصلاً فانيا براسه لانها من المسائل الجديرة بالبحث ، وبخاصة في بلادنا العربية الموهلة للتقدم والحضارة ، ونحن نلمس هذه الحقيقة في قوله : « لقد تشمت فكرة التطور مدى فاسحاً ايضاً بالارتقاء ، وانجاء نحو المستقبل ، ومحا بل ايحانا متكررة في معساي الحضارة ونحو العلم » (٢)

والحق اننا لو تابعتا آراء سلامة وكتبه وجدنا فكرة التقدم ، او الارتقاء كما سمعنا وراء هذه الفكرة الانسانية التي عاش لها ، واستندتها في معظم تآليفه ، كما سنبحث فيها بعد .

(١) ص ١٠٦ من الكتاب المذكور .

(٢) تربية سلامة موسى » - ص ٢٨٦ .

سائسا : ويعتد المؤلف عن دعوته سائسة نظرية وإسماكة أهدافها ، فذكر أن هذه الدعوة هي دعوة إلى الاستقلال ، وإلى التمسكية العربية ، وهي دعوة ينادي بها طائفة من الفكرين في جيله ، وسارت عليها بلداناً أمداً طويلاً ، حتى قيام ثورة ٢٢ يوليو ١٩٥٤ . وإذا كان سائس وغيره من الفكرين ، كما يستشفو في هذه الفترة الطويلة ، أنه ليس هناك خلاف بين العربية والعروبية العروية ، كما نوه مشروع الميثاق بذلك (٢) إلا أنه كما يبدو لي ، أدخل الوحدة القومية بين الشعوب العربية في صدارة التمسك ، وشاهد ذلك لنهضة من هدبت له على الفصحى والعامة على

السرور أو السيفنا ، إذ قال : « أما أنكر فراءة العديت بالعصى على السرح أو السيفنا ، وأنتوا سلاطين أن نفسى بذلك لصلة الوحدة القومية بين الشعب العربى » . لست أنكر أن فى ذلك تضحية ، ولكن الحسام الأحرار الذى يحسه هو أيجاد دولة قوية ينهضها إلى الاستمرار ، ويحكمها طمة رحيمة من الملوك ، هذا الظم يتلاقح أن نفسى من أجله بالهجمات وشي من الفولكلور الأقليمى »

ومثل هذه النغمة المهمة كان جدير بالوقوف ان يقف عندها
وافقه طويلا ، لينتد ما يرجع به للرجلون حول سلامة من انه كم
نفس الوحدة العربية في اعتباره ، والحق ان اراء سلامة ينبغي
ان ينظر اليها كلا واحدا ، ونفسه كما يقول المؤلف ، من يتعرف
على اراء سلامة بنظرة وحيدة الغالب (ص ٢٢١)

- 7 -

وقد أحسن المؤلف في جمع آراء سلامة في بؤسة واحدة، ليسكن
الباحث من تكوين فكرة متصفة عن هذا الرائد في جسد
فلسفه في حياته، ويحاول يعض الجزء أن يتصوره أمجاد بعد
مجاهته. ونحسب أن المؤلف في إيراد آراء سلامة لم يتبع منها
عليها، لأنه في الفصل الذي سماه «في آراءه الفلسفي»
لم يضع آراء الرجل في وعاء هذا الفصل، بل أتى فيها لفصول
أخرى، وكنا نود أن يجمع هذه الآراء في هذا الفصل في اتجاه
من يتناول أهمها، في الفصول التالية في أهداف ومفاهيم
لنا هذا الآراء، ولكننا إرتأينا بلقي بل فصله في بيان طائفة
من الآراء، ويكشف عن نظوره فيها أو يعميق لها أو لا أو الوجود
عنها، باعتبارها مفكراً عليها، وهذا الوصف فيه أشرف، كما
هو طبع نظراته القليلة العلمية في آراء الرجل، ومن ثم نرى
بحكم هذا التطبيق شيئاً من التحكم في آراء الرجل في جلته
بحكم عليها بالواقع، والأوصاف الاجتماعية، وأدائه ولا ريب
أتاب سائبة لحيته، وعامله على تفسير حقيقته.

ونحسب أن سلامة موسى في هذه الآراء ، كان يسير في خط
فهمي سليم إذا نظرنا إلى مفكرنا اجتماعيا رائدا ، ينظر إلى
مواهب المجتمع ، ويبحث عن تثيره وتطوره ، مستندا إلى
العلم والمعرفة ، ولم يكن العلم لديه غاية وهدفا ، وإنما كانت
غاياته هو رفقي المجتمع ، وإصلاحه ، وتقدمه ، فليس بهما مالا
إن سلامة اتجه إلى الغرب أو إلى الشرق ، من عدل من ذلك ،
أو أنه سار على نظرية منشورين ، ولا بهما مساريه لداورين
في نظرية بقائه الأصغر ، ومبادئه يتفقون ، التي هي هذه الآراء ،
ولكن بالمدرجة الأولى أنه كان يتصور إلى المجتمع وإصلاحه ،
من خلال النظريات العلمية أو النظرات العلمية التي كان يتخبطها
سندا له في سبيل هدفه الكبير السامي وهو التقدم أو ما كان
يلقب علمه الإثراء .

وحسب آتانا يقرنا إلى حياة الرجل الفورية من هذه الزاوية ، لنعلمنا إلى جلاء ووضوح رؤيته التندمية وسفره التندمي في عتيقه ، ولا يوازي إلى الرجل في العتيقة ، إذا غير رأيا له ، أو عمل عنه ونعاه ورجع فيه ، فمادم يسير على مبادئ مبلورة ، ولقيم وأفعال رفيعة ، سيرا متقلبا مستقبلا لا عوج فيه ، فإن دارت مجازر التندمية حول أمور دنيا دنيا منها ، انجاه نحو الثقافة ، والثقافة العلمية بخاصة ، واقتناقه مبدأ الحرية الفكرية وحرية التسبب ، واتهاماته العالم بالشخصية ، ونزوتها باسمه كطول حياته بالنزعة الاشتراكية .

هذه هي أهم المحاور التي دارت حولها عقيدته والتي عاش ومطامها وفيها لحي ، والتي موافقت فيها كتبه وأراءه وأحاديثه ومواقفه ، التي نستطيع القول بأنه الفاعل عليها بناء مناسباتها أو أن شئنا قلنا أنه كون العقيدة منهجا في العلم والتقييم في أكثر الأحيان ، أو في العمل والتفكير في بعض الأحيان .

ولو حاولنا إيضاح عناصر عقيدته التدمية لما اتسع المجال
بحال ، وإنما نحتزمه بذكر كلمات عنها ، فنذكر أنه تلقى
نشر الثقافة العلمية والبيولوجية في كتبه وأبعاله الكثار وأنه
في ذلك يقول :

« إن حكمة الدنيا هي المعرفة العلمية المنظمة ، ولا تال إلا بالملاحقة ، والتجربة والتفكير ، وقد دفعه هذا الزواج العلمي، إلى التمازج بينه وبين عميقة في كتابه: العلم والصبر والعلمانية العربية »
ويؤيد من روحها ، إلى إبراز الأفكار في دقة وإيجاز ، ليكسب الأسلوب أقرب إلى أسلوب العلم . وليس في دعوتها أي غيال ، ولم تفهم كيف ضاقت صدور وعصور مثل هذه النوع الأدبية إلى الفكر الحسن .

وقد تناول مؤلف هذا الكتاب هذه الناحية في تفصيل فعال هي : ١٨ : « لقد ارتاد الرجل الطريق لتتبعه أسلوبه الأدبي والصقني من بهرقة الأسلوب الغربي القديم وادخل عيشته تعبيرات جديدة استعارها من لغات العالَم المتحضر ، وانشأ بعضها من كلمات قديمة ، فأعطاهما معنى حديثا ، واسلمهم العلم في استخدام قديمة ، أي أن الكلمة منه لم يعد لها المرمى والريق ، وإنما أصبحت لها رسالة محدودة » .

أما عن الحرية الفكرية وهي من أهم محاور عقيدته التثقيفية ، فقد إلتقى فيها سلامة حديثاً في كتبه ، فسللنا من مواقفه لنصرة الفكر الحر وقد تناول مؤلف هذا الكتاب هذه الناحية في الخاتمة من الفصل الثامن ، الذي استقل بالمصديت عنها في الصفحات ٢٠٢ - ٢٢١ .

فقد انتقلنا الى الحور الثالث في تقديمه ولما على اهتمامه
الرائد بالخصبة وتربيتها ، لان مجد الامم ، كما يقول
عزني (عبدالله) : ماله : تربة دالة الحرب ، النساء
الخصبة وبهذه .

وفي كل كتاب أفقه، نثر على هذه الكلمة (الشخصية) كناية
درة من الدرر الثاقبة، ومن أجلها دمج كتابها فائده عام ١٩٤٣
في مثل «الشخصية الجائعة» الذي صدر في عام ١٩٤٣
«والشخصية الجائعة» الذي صدر في عام ١٩٤١، وفي كتابه
«مؤامرات ملوك» أنشأ إشارة عالية النبرة بالشخصية وأن
نظمه من الكتاب والمطارد والفلاسفة، الذين تحدث عنهم في
هذا الكتاب الأخير هو معرفة كيف يرى نفسه، «والشخصية
قوية» وفي كتابه «في الحياة» الذي أخرجه في عام ١٩٤٧ يقول:
«ليس شيء أجمل في هذا الكون من الشخصية الباقية التي
يحبها صاحبها في حرية الفكر والعمل»، وفي تحمل التعيبدات
(١) (الاصحاح ١)

وبالنظر لأهمية موضوع الشخصية لدى سيلاطه موسى ، فقد أورد مؤلف هذا الكتاب الفصل الثاني بعنوان « هؤلاء الرجال » من ص ٦٥ - ٩٩ وانتهى فيه إلى أن الذين قرأ لهم وعيّنهم ثمانية عشر ، استذكروا جميعاً في الثلاث سماعات « التسجيلية » (« الحرة » و « الملم » و « العلم » وخلص أخيراً إلى أن هؤلاء أعلم منهم الحياة أكثر من أي شيء آخر .

وطلب الرضى في فريدة سلامة موسى هو نوره الاسرائي
هذه النوع الذي ولد وعاش في مصر في اواخر الحياة - فهو
بعد الاب الاسرائي للاسرائي في مصر - بل في البلاد العربية -
وقد فاض حبنا فيها اثر اكتاب خطه فله في عام ١٩٤٩ وهو
السلام - وفي آخر كتابه بل عن - يراندا الذي اخرج
في عام ١٩٥٦ وكتب كتابا مستقلا في عام ١٩٦١ اسماء
الاسرائي - وسار بكتب عنها وتحدث في اكثر كتبه -
كتاب - اليوم والدم - بل كان سلمه هو دائما كورد في كتابه

« أحلام الملامسة » بولكفا في كتابه « الدنيا بعد ثلاثين سنة » ثم يبلغ إيمانه القم بالانظام الاشتراكي في كتابه « تربية سلامة موسى » وقد افانى مؤلف هذا الكتاب في هذه الناحية في الفصل الرابع الذي أسماه « مدينتي غير فاصلة » ص ١٤٩ - ١٨٧ وما تقدم يتلخص بجلاد أن الخط التقيمي الذي سار فيه سلامة خط منتظم مستقيم ، يكشف عن عقيدة تقعية سليمة ، وعن منهج قوي ، ولهذا أرائنا لا ننق مع مؤلف هذا الكتاب في قوله ص ٢١ : « أنا لا نستطيع أن ننزع أفكار سلامة موسى إلى بناء منطق متناسق ، لأنه كان دأب التطور ، يتجاوز معه باستمرار . » وذلك لأنه نظر إلى سلامة موسى مقفرا عليا ، ولو نظر إليه مفكرا اجتماعيا رائدا ، لا عز عليه صياغة أدائه في بناء متناسق ، كما سلكنا القول .

ولا نستطيع موافقة مؤلف الكتاب على نظرائه المادية العلمية وتطبيقها على آراء سلامة موسى واعتبار هذه النظرات فيضلا في الحكم لأن الحكم على الرأي يرجع فيه إلى واقع المجتمع ومواسمه وبيان تقدمه أو تخلفه ، وهذا في رأينا هو الكيزان التفتدي المنصف . ولو لم يلبد المؤلف فكرة بما أسماه المادية العلمية فكان في حكمه على آراء سلامة ، وعلى آراء كثيرين ممن نقدر أرائهم ، الحرب إلى السلامة والأصناف ، ولتجسأى بعض مقولات فاسية سريت في كتابه ضد من خالفهم في الرأي . ولا نود أن نيسط القول في هذه الناحية بل نود أن نهض في الآن الحاد الشباب الذي نقدر له جهده القصور في تأليف هذا الكتاب وغيره ، وننظر بين الفظة إلى الحقائق القيمة التي ذكر بها الكتاب ، وأراءهم الكثيرة التي دعمه بها ، وإقتضائا الفكرية والاجتماعية إلى أثارها فيه .

ولست أزم القدرة على الإلمام بإبعاد هذه القضايا والحقائق الواردة بالكتاب الذي أريت صفحاته على الأبريين والشتاتمة صالحة ، ولا أجد الجبال ثنائسة طائعة من الفقرات الجزئية فيه ، التي قد اختلف معه فيها ، ولكنني أزم أي وقت على مؤلف شاب جاد واسع الثنافة ، جدير بانصاف جهده الشال والسرارة مؤلفه الجديد بقل رأيي متسامح ، وكفا فإنه شى لا محذور لدراسة رائد تقدمي جريه ، جعد فضله في البناء ووجد من هذا المؤلف عرفانا وتقديرا وانصافا محمودا .

مصطفى عبد اللطيف السحترتي

أيكار السقااف

نحو آفاق أوسع

لا أستطيع أن أنكر أنني ألفت لهذا ثلاثة أسابيع في سورة « نحو آفاق أوسع » ذلك الكتاب الذي يعد من أوائل الكتب العربية التي تستعرض جميع الأديان المنزلة منها وفق المنزلة ، ويمالغ التفكير الذي في مختلف مستوياته في التاريخ والحاضر في أسلوب أدبي الخال أقرب إلى الشعر منه إلى الشعر . ولذلك نكل من يقرأ هذه الآفاق يمارس متعة أدسة وأخرى فكرية ويرغب في بوله الفنية ونزواته العقلية .

ولا يمكنني أن أخفي تقديري لهذا الكتاب الكبير الذي ما هو إلا مجهود فرد ، فضلا عن أنه مجهود عظيم يحتاج تأليفه إلى عشرات السنين من الدراسات المستنيضة والبحث الدقيق العميق والاستيعاب التام لمختلف التيارات الدينية والعجالات التفسير الإلهي منذ أن وجد الإنسان في ولتنا الحاضر ، فإن المؤلف لم يلف في حد كبير في عرض الفقيه الأديان في وسوح وتناسق وسلاسة ودقة وعنف ، مما يشهد على أنها ما بدأت في كتابه « الآفاق » إلا بعد أن استوعبت هذه الأديان استيعابا تاما وهضمتها هضمًا شاملا وهفمتها فهمًا دقيقًا ثم أخذت تكتب عنها من خلال هذا الاستيعاب وذلك الفهم بأسلوب عربي رقيق خلاب يتميز بشاعرية القلوب ويستولي على الأذهان .

وتكون كتاب « نحو آفاق أوسع » من ثلاثة أجزاء صدر منها جزءان في طبعة آيقة من القطع الكبير . والجزء الأول منها يقع في ٨٩٧ صفحة تتضمن :

- (١) الدين في مصر القديمة .
- (٢) الدين عند الكلدان .
- (٣) الدين عند المصريين .
- (٤) الدين في الهند .
- (٥) الدين في الصين .
- (٦) الدين في إيران القديمة .
- (٧) الدين عند الأفريق .

أما الجزء الثاني فيقع في ٨٢٨ صفحة تناول :

- (٨) الدين في العصر الهلنسي الروماني .
- (٩) الدين في شبه الجزيرة العربية .

والجزء الثالث الذي لم يصدر بعد ويبحث صفحاته في « الدين في العالم الإسلامي والمسيحي حتى العصر الحاضر » ثم التخصيص .

وبذلك تكاد هذه الأجزاء الثلاثة تغطي معظم الأديان الرئيسية التي عرفها الإنسان ما عدا الدين البدائي أو الدين في مصور ما قبل التاريخ الذي عبرت عنه الكتابة في تمهيد الآفاق بأنه من البدايات الوليدة في عهد الإنسان الأول ، دون أن نلجس له بسفي الصفحات في بحثنا الطويل عن الأديان ، مع أن هناك تيرا من الإحاطة صدرت أخرا تتناول الدين في مصور ما قبل التاريخ (١) وتعرفي ديانات الشعوب البدائية التي تعيش في جزر المحيط الهندي ووسط أفريقيا . وأصبح الآن أهميصة دراسة الدين في مصر ما قبل التاريخ وبين الشعوب البدائية يعطينا المقادير الدينية والأصول الطائفية الأولى التي قامت عليها معظم الأديان ، ويوضح لنا كيف تطورت الأيان ، ويكشف لنا عن أسباب غموض بعض تعاليمها .

أما عن الفصل الأول الذي يعرض الدين في مصر القديمة فلا ريب في أنه بحث عميق يتناول ديانات الفرانة في نقرها التطور بطريقة منهجية متعلمة تعنى صورة جلية عن حقيقة الأديان الرسمية ومن تطور الأديان الشعبية عند قدماء المصريين ، إلا أننى ملحقين على هذا الفصل :

أولاهما تتعلق بالهكسوس فهم في الجزء الأول صفحة ١٥٧ من المنصرى إلى الهندي ، وفي الجزء الثاني صفحة ١٩٦ من معالفة الرعاة من نسل جرهم شقيق يرمب ابنى سلطان الساسى ، بذلك فهم تارة أربون عند التكلم عن الفرانة ، وتارة أخرى ساميون عند التكلم عن الدين في شبه الجزيرة العسرية ، وأحسب أن الحقيقة صاحت في مثل هذا الاختلاف والتعارض ، بينما جميع الكتابات الحديثة (٢) تقدر أن الهكسوس من أصل سامى بلديلى

(١) من هذه الكتب - William H. Woodhouse - "Black of History" ويقوم بترجمته جالباسا الدكتور أحمد أبو زيد أستاذ الأنثروبولوجيا المساعد

(٢) « مصر » لاتين دوبروت وجاك فاندسيه - ترجمة عيسى بوى

"The Ancient History of the Near East" : H.R. Hall.

ان الهنود كلهم آلهة سامية واسلامهم اسماء سامية ؟ كما ان استخدامهم للخليل والمجلات في الحروب يرجع الى اتصالهم بالشعوب الآرية التي سكنت شمال الشام والعراق ، فأخذ الكهوس منهن الخيول والمجلات ، وتعلموا منهم كيف يستخدمونها في الحروب .

واللاحقة الثانية تنص على ان ما يجري في عروق « اخاتون » من دماء ليست معرية خالصة وإنما يختلط بها دماء آرية عن طريق امه « ني » البنيانية الآرية ، وأنه متناهي في دينه الجديد بالديانات الآرية الهندية « وان « ني » لعبت دورا كبيرا في دفع اخاتون الى الدعوة الى ديانة آتون الآرية وأن زوجه « نغريس » وهي من اصل ميثاني كذلك عاينت امه في حته على نشر ديانة آتون .

ويسوق « أرنست بيج » مؤرخ مصر الفرعونية في كتابه نشره عام ١٩٢٢ أدلة رأى انها تؤكد تأثر اخاتون بالديانات الآرية الهندية ، فزعم انه كان من بين آلهة ميثاني « أتيرا » « هارونا » « وسيرا » « وسوريا » وهي آلهة يرتل لها بالشعوب وان أنشيد اخاتون لأنون تشبه أنشيد الفيلال أنرا ، وفارونا ، ولكن يجب ان نلاحظ ان الميثانيين حينما أتوا الى شمال الشام والعراق كانوا غاليين غير متضررة واستمدوا معظم حضارتهم من احتكاكهم بأهل الشام وأهل العراق ، وان أنشيد اخاتون ودعواته لأنون تسبق تأليف الفيدا بقرون ، هذا فضلا عن ان ديانة ميثاني وتعاليم الفيدا لم تعرف التوحيد الإلهي الصريح الصادر الجحد الجحد الذي كان ينادي به اخاتون ، ففي الحقيقة ان تأثر اخاتون بالآرية ينقصه الدليل الحاسم القاطع خصوصا اذا ما عرفنا ان شعب ميثاني لم يكن صاحب حضارة أو تقاليد يستطيع ان يؤثر بها على فكر اخاتون الخلاق ، وكل ما كان يمتاز به الميثانيون هو القدرة الحرة والبهجة البرية التي تحطم كل ما يصادها ، فشبب يمتاز بالجرأة الحرة والرغبة في التنظيم والتدمير وحب السيطرة والذلل التسويب كان يجب ان يورث اخاتون حب القتال في سبيل المصلحة على اسرارونه التي اخذ يدب فيها الوهن والتفكك ، ولكنه لم يهبط في « الصديق » وتلكم به في كل شيء في الأسرة في الامبراطورية في القرنين في القرنين ، فهو رب أسرة مطلق يرمي مثاله ألت ويمنى من شخصيا ، ولم يتم بأخصاف فن الاقلام في الشام وترك للشعوب الحرة ، وعلى الفنون الفرعونية من التقاليد البنيانية التي تتعارض مع الواقع وتطعن لقيم دينية أبعد ما تكون من الضمير وترك للفنان حرية التعبير عما يراه ويمنى به ، ورأى ان كثرة الأديان والآلهة لا تعبر عن صدق أحسانه بالله الواحد ، فتأدى بدنية الجديد .

فلا شك ان اخاتون حدث كثير في تاريخ الأديان ، وشخصية روحية هامة لم نعثر الى الآن دراسة موضوعية عميقة مستفيضة توضح مآلها الصغرى وقواها الخالقة .



لا ريب في ان الفصل الثالث الذي يعالج الدين عند المصريين يعد من أروع فصول الألفي بما يمتاز به من تسلسل منطقي ووضوح يعطي فكرة عميقة جلية من تطور الديانة اليهودية وتعاليمها ، الا ان المؤلفه اتسمت في كتابته على المصادر اليهودية والتسوية دون المصادر العربية والإسلامية ، ولذلك نجدها عندما تتكلم عن اليهودية تذكر عن ابراهيم في صفحة ١٨٨ « ان الآلام لم سارت فأمرت من سارة بأسماعيل من غدا له الإزجيدا وصيها له هريزا ، عز حتى كاد يتقمعه ذبيحا لو لم يهتد بكيش الدماء » بينما عندما تتكلم عن الاسلام تذكر عن ابراهيم في صفحة ١٩٠ « ان ابراهيم كاد ان يضحى لئله ساسماعيل لو لم ينزل الله كيشا من السماء وكان في ذبحه فداه للتذبح » وأحب ان هذا الاختلاف يحتاج لتفسير ، فهل اتفق الله أسعاف أم ساسماعيل أو اقتداهما جميعا بكيشين !! أم ان اليهود المسيحيين يعتقدون من الله اتفق ساسماعيل بكيش دون ساسماعيل ، وان

المسلمين يعتقدون بان الله اتفق ساسماعيل بكيش دون اسعاف ؟ ولكن أين الحقيقة التاريخية التي ضاعت في هذه الاختلافات ؟ فلو كان للمصادر العربية والإسلامية نصيب في تاريخ اليهودية لكان من الممكن بحث هذا الإشكال ومعالجته .

فالحقيقة ان هناك طريقتين لدراسة أي دين من الأديان : الطريقة الأولى تقوم على دراسته كما يفهمه أهله وتبائسه في المصادر القديمة التي يؤمنون بها ، بينما تقوم الطريقة الثانية على دراسته كما يفهمه معاصروه في مصادرهم ، وأحسنست ان كلا من المدرستين لا يخلو من مغلالة ، وقد يتعارض نفس الأحداث مع ناول المتفقدات ، ولكن الباحث الحق الذي يسدق الى الكشف عن الحقيقة الصادقة هو الذي يعتبر هذه الأحداث وتلك المتفقدات من مختلف المصادر المؤيدة والمعارضة ويصل من نصارها الى وفاق ثابتة وتعاليم صحيحة عن طريق مناهج البحث العلمي .



أما الفصل الخامس « الدين في الهند » فلأدري لماذا استواء بشكل ملحوظ من بقية فصول الألفي ؟ ولذلك لم نوفق الكاتب في تناول الديانات الهندوكية ، فهي تعرضها بصورة موجزة يشوبها الإنقباض الخلل ، وتظل بعض معتقدات الهندوك الرئيسية مثل عقيدة « تجسدات فنشن » وهي عقيدة لعبت دورا هاما في تطور أديان الهند ولها اثر واضح في الأديان التي تنتسب لعقيدة تجسد الله في الغالب لأتلاف الألسان من التثر وجلب الغير له ، وهذه ترجمة والمهنة .

ولم نحاول الباحثة ان تبزح الحياة الروحية الزاهية السابحة في ملكوت السموات متمسكة في ذاته الطيما تدمجها كاملا بمنعزفة انصرافا كلياً عما يوجد في هذه الحياة ، وبالرغم من ان الكاتبة سبغ في صميم الإسلام ان ان هذه الحياة هي المثل الأعلى للحياة الدينية فهي لا يدع لنا صورة واضحة لمل هذه الحياة التي يوجد عنها ملاحق مختلفة في المحدثين « الرامايانا » « اللوهاريانا » وهما من أوائل الكلاصم الشعرية التي عرفها التاريخ ، ولغيران عن روح الهند أصقل نصير ، كذلك لم تهتم الكاتبة بأعطاء فكرة عميقة قوية من مجاهدة الزاهية ورياضة النفس من سكان كهوف التلال وشعب الجبال ويساين الغابات حتى نعرف الحياة الروحية في الهند على حقيقتها ولق أقوى نماذجها الحية التي لم يعرفها أي شعب سواء في الشرق أو الغرب .

ولعل الحصف لسم في فصل « الدين في الهند » هو القسم الذي يتعرض للحسم بؤلا وديانته ، فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة والواقع ، ولا أدري ما الرأجج التي اعتمدت عليها الباحثة في استخلاص هذه المعلومات التي تكاد تتعارض مع الحقيقة التي أتى عليها كل مؤرخ عليم بؤلا وعظيمه . على صفحة ٢٧٨ تذكر المؤلفه من بؤلا انه استمع « .. الى سوني بسد سوني » راج سبذارنا (أي بؤلا) بمعنى ماأمنى الى « الارا » غالي « أدوتا » غالي « أورفلا » .. ولكن من المعروف ان بؤلا بعد ان استمع الى تعاليم الهندوكية من كل من « الآرا » تم « الكوكا » وبشي من ان يشر على الحقيقة فتدعها توجيهه الى « غابة « أورفلا » غالي غابة ذات أشجار بأسفة وأزهار خالصة النقاء ، تعف بها بعض التلال ، في سفوحها غابات بلجا إليها الزهاد للجمادة والرياسة والتأمل .

بذلك ليست « أورفلا » أسماذا لبؤلا وإنما غاية بأسفة تعف بها الكهوف ، أما اذا قصد « باورفلا » ذلك الزاهي

« أورفيلا كاسا يا (١) » الذي كان يلتف حوله مئات التابعين ، فإن بوذا لم يصح الي « أورفيلا » هذا وإنما « أورفيلا » هو الذي أسقى الي بوذا وكان من أوائل الزهاد الذين آمنوا ببوذا وغرب اليه حتى أصبح علي رأس مريديه وصار أول من تولى رئاسة الجماعة البوذية بعد موت بوذا . بذلك لم يكن « أورفيلا » كاسابا « مستأقدا لبوذا وإنما كان أحد أتباعه المكرمين عسرفه بعد الاستئذارة ل قبلها .

ونذكر الأستاذة أباك (صفة ٢٨١) أن البوذية توافق علي ... أن الإنسان (أي الله) حقيقة وإنسانا برجسود لا يشل الجدل والنسك والناشئة « وأحسب أن ذلك يختلف آراء بوذا ومخالفة صريحة فإن بوذا عندما سئل عن حقيقة الله لم يرد عن هذا التساؤل لأنه (؟) أن لا جدوى من الرد ، وأن الدخول في مناقشات تدور حول وجود الله وأتباع حقيقة لا تزيد في تحقيق الغاية المقصود وهي الخلاص خلاصا نهائيا من نوال الموت والولادة والعذاب من جديد سواء أكانت هذه الحقيقة في الأرض أو في السماء ، وسواء أكانت في صورة الحيوان أو في صورة الإنسان أو في صورة الألهة لأن الحياة في اختلاف أنواعها لا تخلو من الألم والآلام هي علة الشقاء وغاية بوذا المقصود هي التخلص من هذا الشقاء ولا يمكن أن يتخلص أحد من الشقاء إذا تخلص من جميع صور الحياة حتى الحياة في صحة الألهة أو الحياة في ذات الله الواحد ، ولذلك فليس بوذا يبرأها أو الإيمان أو النفس الكبرى أو الله عندما وجد أن الاعتراض بوجوده يعوق تحقيق الغاية التي لا آلام ولا شقاء .

وإذا لم يثر بوذا بوجود الله لأن الاعتراف بمثل هذا الوجود عديم الجدوى لا يفيدي في تحقيق غايته المقصود في بلوغ الرفق فهو كذلك لم يثر (٢) بوجود النفوس المردة لأنه لم يجسد في الفرد إلا خمس قوى هي :

- (١) العناصر المادية الجسمية .
- (٢) الحواس
- (٣) الأفكار المجردة
- (٤) الليول والاتجاهات الفطرية
- (٥) النفس .

وإذا ما بحث عن النفس في هذه الكليات المبررة غير القاسية فلا يثر عليها ولذلك أثير بوذا وجود النفس وأثير وجود أي حقيقة ثابتة لا تتغير سواء أكانت الله أو النفس ، وأن الاعتراف بالنفس ما هو إلا نوع من الاعتراف بالمخالفات والأساطير وكل من يعترف بها بعد كالفرا خارجا عن تعاليم بوذا (٤) وبذلك لا يمكن أن تستنتج من أقوال بوذا أن « النفس تف وراد نسبة الخير والشر » وإن قال بوذا أن الذي يتنازع ليست الإنسي وإنما « الكارما » ، والكارما عنده هي نتيجة ما يصدر من الفرد من أفعال طيبة أو شريرة وإن هذه الكارما ليست ثابتة وإنما متغيرة حسب سلوك الفرد في كل حياة (٥) وإذا لم يعترف بوذا بوجود نفس مبررة فلا يمكن أن تكون هناك نفس مبررة تتدرج في نفس كبرى حتى يعنى التمايز بينهما ، وأن الحقيقة ليست هي الله إنما الحقيقة هي أن الحياة مصدر الآلام والآلام سببها تعلقنا بالحياة ، وتعلقنا بالحياة يلا حياتنا بالثبات لا يمكن التخلص

من هذا الشقاء إلا بقطع صلتنا بالحياة كلية والعمل علي تخليق الرفقنا باعتزال المجتمعات وأتباع هدى السلوك الباطني الفاضل . أما الحديث عن ديانة السيكت فكان حديثا متقنيا للغاية وكنا نود نوعا من الاعتراف يوضح لنا كيف حاول « نالاه » مؤسس هذه الديانة التوفيق بين الإسلام والهندوكية ، والتي أي حد نجح في هذا التوفيق إذ أن هذه المحاولة تغير من إحدى التيارات الروحية في مزج التعاليم الإسلامية بالعقائد الهندوكية بعد أن قتل الحكام في جمع شمل الهندوس من مسلمين وهندوس تحت راية الدولة الهندية (١)

أما الفصل الخاص « بالدين في شبه الجزيرة العربية » فإني أفضل أن أحيل القارئ اليه ليحكم عليه بنفسه ، فقد تضمن من الأفكار ما يتطلب الوقوف عندها طويلا ولا أحسب أن هذا العرض الموجز يتسع لبحثه .

ومما يثير التساؤل هنا أن الباحثة تعالج البيانات الأفريقية بطريقة مكسبة لمعالجتها للإسلام ، فبينما هي تفهم النواحي المادية في الإسلام والبواعث الاقتصادية في سيرة الرسول إذا بها تفهم النزعات الروحية في ديانات اليونان وتعالق أن تعبر عقائد الأفريق المادية علي أن تنقذ بالروح والطهارة الروحية ، وتلزم أوائل الفلاسفة اليونان الطبيعيين علي الاعتراف بالنفس ، في حين أنه لا يوجد في ديانات الأفريق أو في مذاهب أوائل الفلاسفة إلا كليات مادية تشير إلي أن النفس ما هي إلا نوع من النفس بدونها لا تكون حياة ، وأن مصير الفرد بعد الموت هو عالم الإشباح تحت الأرض حيث حياة أتباعه بعدها . فليس هناك مستقبل معنوي أو روحى للإنسان ، ولذلك استسلم أهل اليونان للفهم والضمير الضعيف الذي جعلوا الأمل في عون الألهة لأنها تختلف عنهم في النزوات والإسهالات . وإذا كانت الأفريقية تشمل بعض التعاليم الروحية فإن الأفريقية كانت نعمة سيرة لم يفرها إلا فئة قليلة من خاصة اليونان ، ولم تكن عقيدة شعبية سائدة بين عامة اليونانيين ، والسكت الأتوني الروحي الذي يبدو في نظميات سرفر ومذاهب اللاطون والملاطين وآراء الرواكية ، إنما يعبر عن وجهات نظر أفراد ، وليس عن عقائد جماعات ، وهي لا تعبر نصيرا صادقا عن مفومات الفكر اليوناني ، وإنما (٢) المفيسر العنفي من الفكر اليوناني هو أرسطو الذي لا نكاد نلاحظ في طبعه أي معان روحية من توحيد وخلود للروح ، والأفريقية والفيثاغوريون وسرفر والأفلاطون والأفلاطونية المحدلة والرواقص تمسك بالعقائد والمذاهب الروحية إلا بعد أن عجز التفكير اليوناني عن حل مشاكل الله والروح والخلود فانتجوا الي العقائد الشرقية ، ولكن أرسطو والشكوك والابيقورية دأبوا جميعا علي تطبيق الفكر اليوناني من النزعات الروحية الشرقية . ولكن كلوكية نصر علي أن النزعات الروحية أصيلة في اليونانيين أصالتها في فروع من شعوب العالم ، ولعلها بهذا الأصرار تهدف الي القول بأنه ليس هناك فرق بين الشرق والغرب في فهم أمور الروح بوانه ما من شعب أو دين لم يعرف الله أو الروح .

وأحسب أنه لا مجال للتعذر بخصوص ما تعرضت له الأقال من كتابات فلسفية سواء تلك التي تتعلق بالتفكير الإلهي عند اليونان ، أو تلك التي تتعلق بالمشكلات الإلهية والفلسفية التي

- (١) الإسلام : من الهند الي الباكستان : عبد العزيز محمد الركي : لم يطبع بعد .
- (٢) حياة المرات اليوناني علي الفكر العربي : عبد العزيز محمد الركي : مجلة الثقافة .
- « آراء حديثه في انتقائه «عرسة » : عبد العزيز محمد الركي : بحث لم يطبع بعد .

- (١) The Vedantic Buddhism of the Buddha : J.G. Jennings.
- (٢) History of Buddhist Thought : Edward J. Thomas.
- Early Buddhist Scriptures : Edward J. Thomas.
- Outlines of Buddhism : G.H. Ward.
- (٣) History of Philosophy Eastern and Western, The Buddhist.
- Philosophy : D.H. Bhattacharya and others.
- Manual of Buddhism - Mrs. Rhys Davids.
- (٤) Buddhism : T.W. Rhys Davids.
- (٥) Buddhism - Christmas Humphreys.
- The Teachings of the Compassionate Buddha . E.A. Burtt.
- تسمة التنازع : عبد العزيز محمد الركي : لم يطبع بعد .

الارها للآثار ، بل وفقت في عرضها ببساطة ودقة وعمق في أسلوب واضح متين ، وذلك يشهد لثقله الإلقاء بأنها صاحبة فطريات ذهنية ماضجة تعيل للتفكير الفلسفي ، ويؤكد هذه الحقيقة ذلك الجهد العقلي الذي بذلته الباحثة أيكار في فصل « الدين في العصر الهلنستي الروماني » فهو من أحسن فصول الكتاب براءة في العرض وفرازة في المادة ودقة في التسلسل السليم بالرغم من نقد موضوعاته ونسب اتجاهاته إذ يبين كيف تجمعت الديانات المبررة القديمة واليونانية والرومانية وخرجت منها المسيحية وكيف تطورت تعاليم المسيحية خصوصا عقيدة التثالوث وكيف تفسلت تعاليم اليهودية وعقائد المسيحية .

ولم يكن فصل « الدين في العصر الهلنستي الروماني » هو الفصل الوحيد الذي امتاز بالصدق والشفقة ، وإنما شاركه في ذلك فصل « الدين في إيران القديمة » الذي عرض الزرادشتية عرضا أخلاقيا ، وإن كان عرضه للمناوئة والزردكية يشوبه السعوط ويحتاج إلى تحليل أكثر وشرح أطول . أما فصل « الدين عند الكلدان » فقد تعجل في عرض الديانات السامية التي ظهرت في الشام والعراق ، وكذلك لم يتناول فصل « الدين في الصين » جميع الاتجاهات الدينية في الصين خصوصا الديانة البوذية التي تختلف في بوذية الهند ، ويبدو أن الاستلاحة أيكار تنجبه بفكرها إلى الغرب أكثر مما تنجبه إلى الشرق ، وبالرغم من أنها ترى في الديانات المصوفية والفلسفات الروحية أعلى مدارج المعرفة الإنسانية نسج الأفاق للفكر الغربي اعطاف الصفحات التي يفسح بها الفكر الشرقي ، لكنها تؤمن أن الفكر الغربي يسوق على الفكر الشرقي ومن ثم فهو أحق منه بالاعتناء والبحث مما جعل كتاباتها منه تصل إلى درجة من الإسهاب ، وكما - إنثالذ الفكر الشرقي منتهى نفس العناية والبحث وتصل كتاباتها عنه إلى نفس المستوى العلمي الذي وصل إليه فصل « الدين عند الإغريق » وفصل « الدين في العصر الهلنستي الروماني » على أن هذه الانتقادات لا تنقص من قيمة الأفاق شيئا ، ولا تغفل من جدية الجهد الذي بذل من أجل احتياجه . فإن الأفاق من بين الأبحاث القيمة التي يجب أن نلحظ بها لتفكير العربية ، ويوجد فيها كل ما يجب للاطلاع على تعاليم الأديان المختلفة والتفكير الإلهي في الشرق والغرب بلبنة الروحية والعقلية .

عبد العزيز أحمد الزكي



رددت طويلا قبل أن اعرضي لتقييم هذا الكتاب الكبير ، فلبست متحفصا في التاريخ الإسلامي أو الحضارة الإسلامية بحيث استطاع أن يحقق مما يمكن أن يكون قد أتى به المؤلف من جديد في هذين المجالين . إلا أنني بعد القراءة الثانية أيقنت أن هذا الكتاب لا ينحصر إلى صفوة المتخصصين ولكنه يخاطب الناس جميعا . وقد اعترف الكاتب في مقدمته اشتراطا هاما يقول فيه :

« أنا لا أقدم كتابا حديثا في السيرة ، فمكتبة السيرة زاخرة غنية بالمؤلفات القديمة والحديثة . وما أحسب أن كتابا حديثا أكبه ، يمكن أن يضيف حقيقة جديدة إلى ما كتب في السيرة . ولكني أردت أن أصور قصة إنسان اسبح قلبه لآلام البشر ومتكلاهم وأحلامهم وكونت تعاليمة حاضرة زاهرة غصيبة انتصت وجدان العالم كله لقرون طوال ، ودخلت سقلا من الإساءة في طريق التقدم ، وانتشمت ألقانا من طبيعة الحياة والناس .. »

وليس هذا الاعتراف من قبيل التواضع الذي يصطنعه بعض الدارسين ليخفوا به إلى قلوب القراء ، ولكنها حقيقة اعترف بها أيضا إلى جانب عبد الرحمن الشنقاوي - أحدث من تعرضوا بالدراسة الثورية الحماسية ، وهو الكاتب الفرنسي ماكسيم رودينسون الذي أصدر كتابه عن النبي في عام ١٩٦١ (١) حين قال في مقدمته : « الواقع أنني لم أت بأي حقيقة جديدة . وفوق ذلك فاته من أنصّب الألبان بأي حقيقة جديدة لأنه لم يكشف أي مصدر جديد من غير القول أن يتوصل أحد إلى مثل هذا المصدر . فالمدار الرئيسية معروفة جيدا منذ عهد بعيد ، وقد لم جمعها وشرها وتحليلها ودراسها . وقد أضر هذا العمل بدنة . ولن يكون بوسعا أن نسدل عليه سري سري بعض المحسبات في التعاميل . »

وليعف رودينسون هذه الحقيقة الهامة : « غير أن كل جبل بعيد صنع التاريخ على أساس من الوقائع المعروفة نفسها . وعلى ضوء اهتماماته السائدة ، يهيم على نحو مختبئ نفسها الإحداث ، وأسطار الرجال ، وأسطار القوى الموجودة . »

واعتقد أن هذه هي الفكرة الرئيسية التي دفعت عبد الرحمن الشنقاوي إلى تأليف هذا الكتاب ، وهي التي حدثت به ، في عصر الإزاد فيه الاهتمام بالتراث إلى أن يقدم ، لا أقول تقييما جديدا لثورة المهدي أو تفسيرا جديدا لها ، وإنما الصورة القديمة نفسها بأحاسيس جديد هو مزيج رائع من العلم والولاء لما ترائنا من جبل .

وقد أعطيت أحداث السيرة في أحاسيسنا منذ أن كنا أطفالا برؤى باهوتة قاصية ترسم خلالها صورة النبي في جلالة وعلفته وتقلته وانتشلتها حولها كثيرا من الأساطير الممتدة من ترائنا الحديث الذي كان ينقله أبناء رجال توارثوه من مصادر لم يمكن بوسعا أن نحمل له غير الحب والولاء مجردا من كل قدرة على النظر العلمي . ولذلك انصمت دائرة الخرافات ، ووجدت لها بيئة صالحة للنمو . وحينما كبرنا قليلا وكبرت قدرتنا على الفهم قرأنا ما كنا نعتق فوقنا الحكيم والعاقد وطه حسين ، ومرفسنا أن بالامكان من خلال النظر الموضوعي والفني اكتشاف محسبات حافية أخطر شأنًا وأعظم دلالة من المعجزات التي نسجت أقدسة عاشقة لا يثيرها إلا ضوء الحب .

وأحسب أن كتاب عبد الرحمن الشنقاوي يمثل خير تمثيل هذه المرحلة الجديدة من مراحل نموها إزاء السيرة النبوية ، أي الانتقال من الإيمان التوارث إلى الإيمان الموضوعي الذي يكشف أحداث التاريخ من جديد بالعاطفة والعقل ، ويحدد وضعها مكانها لنفسه من وجدان الناس ، ذلك المكان الذي قد يتجاوز أحيانا مكتها الأول الذي اكتسبته من طريق التسليم والتوارث .

وأهم ميزة لهذا الكتاب هي أنه يحاول أن ينتج - خلال تسعة وعشرين فصلا - أبحاثا من الصفحات - في التسورة التي انبثقت في أرض الجزيرة ت راحت أشعاعها تمتد حتى شملت جزءا كبيرا من العالم خلال تعاميلاتها المؤلف من التاريخ لندل بها على عظمة هذه الثورة في نضالها وصمودها وحبيتها . ولذلك فإن قارئ الكتاب - بالرغم من أنه قد يرد كما أسلفنا بأنه ليس ثمة جديد من الوقائع التاريخية ، وأن معظم ما يسرده المؤلف قد سبق أن تلقى به من قبل على نحو أو آخر - إلا أنه

سيفتقن في النهاية بأن ما سيبي في نفسه من الكتاب هو على أي حال شيء جديد . ومصدر الجدة هو الاحساس بالرشي لأن نظرة المؤلف التي عرضها خلال رحلته الطويلة في وقائع السيرة النبوية تتلدم مع التطلع الفكري للآسان العربي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، الآسان العربي المؤمن بتراته على أساس علمي ، الطامح الى تدعيم كيانته وسط التيارات المتعارفة التي اجتاحت العالم .

وقد سمعت أن الكتاب قد أثار حفيظة بعض رجال الدين فاحتجوا عليه علانية بدعوى أنه تجرأ على بعض المقدسات وأنتهك حرمتها . وإذا كان اهتمام الكاتب بالنظر الموضوعي ومحاولته الجادة لاكتشاف الأسباب الاجتماعية للتغيير الكبير الذي أحدثته تلك الثورة الحضارية الهائلة يعتبر اجتراف على المقدسات وانتهاكاً لها ، فأنى لست أعرف حقيقة كيف يمكن أن نطسح خطوات جديدة بداية في طريق التقدم . فالكتاب واضح الإجلال لكل القيم التي جاء بها الإسلام وواضح الجهد في إبرازها جميعاً إيمادها في المجال الآساني . وقد حقق المؤلف الهدف الذي حددته لنفسه من أن كتيابه ليس كتياباً في الدين ولكن كتياب في التاريخ يدرس فترة من أخصب وأثني فترات التاريخ في العالم .

ألا إن الشكل الذي قدم فيه المؤلف كتابه قد يشير بعض التساؤلات . فهل هو قصة تاريخية أم مجرد كتاب في السيرة بعرض حيسة النبي ؟ . الواقع أن المؤلف - برغم اعترافاته المقدمة - لم يتعرض لأي فكرة خاصة بهذا الموضوع . وإذا حاولنا نحن أن نجيب على هذا السؤال من واقع الكتاب نفسه لآتينا إلى أن الكتاب هو مزيج من القصة والسيرة والتعليق الشخصي الذي يسوقه المؤلف على الواقع الذي يعني بإبرازها وتفسيرها . وهو ليس تعليق « الفسر » للأحداث بقدر ما هو تعليق القمجم فيها والفتاى بكل ما تعلمه من « طريد أنت يا ولدي » . يمكن معلب كالتبرين الأول ١٠ . يمكن للظنوة التي أصبحت في قلبك أن تنقذ حياة ، فيضج كل شيء . وبعبارة الدين التراسي في هذه الصحاري الشاسعة التي يصر فيها الضوارة والكبد والمنكر ١٠ . يمكن أن تسقط تعاليمك وتطسح تحت الرمال التي تقوم عليها أمة ذهبية تسطح تحت وطء الشمس ١٠ ولتقتل الإنسان مهذراً مزملاً ، تقطع أحمه بلا حساب ، ويبذل مسرته وإبلاؤه ؟ . أصبح بابا القامم ذكرى تطوف على قسوس المستضعفين كالحطم السعيد التبدد ، ولا تثير غير إبتسامة السفرية على شفاء التسلطن ؟ . أمكن هذا إذن ؟ . ولكنك لست كالتبرين الأوائل الضميين . لقد جئت بشيء مختلف واستيقك مصراع بطريقة أخرى .. وعلى هذا النحو نرى أن جميع الفصول بلا استثناء على التقريب - يتردد فيها هذا اللفظ الإنفرادي الذي يعزله المؤلف - سواء كان في أولها أو في وسطها أو في نهايتها - وهو شسبه شيء يحدث الجوقة في المسرحيات اليونانية حين تعلق على صنيع الأبطال متجاوزة في ناصحة أو مشجعة . وأرى أن المؤلف قد حالله التوفيق لفتية الاختيار هذه الوسيلة المتكلمة تماماً مع طريقة تروفيح للسيرة فيما جاء به في النهاية أن هو إلا ملحمة نثرية تصف أحداث البطولة الخارقة للرسول وأتباعه في النضال من أجل انتصار العقيدة .

ولو استطرفنا قليلاً في التعريف لطريقة المؤلف في هذا الكتاب لوجدنا أن الفصول التسعة والعشرين ينفرد في منها بمعرض صورة تقوم على حدث معين في التاريخ - من صور السيرة الطويلة في شتى مراحلها . ثم تقترب هذه الصور من بعضها في نفس القاريه منذ نهائية الكتاب لتكون تلك « البانوراما » الواسعة طبقاً لخاصيتها وبكل ما فيها من ظلال وأصاؤ .

وبعد فقد كتب الدكتور محمد حسين هيكلاً مؤلفاً كبيراً عن « حياة محمد » هو كتاب في التساريخ ، وكتب توفيق الحكيم مسرحية عنها « محمد » تناول حياة النبي معالجة فنية من خلال الحوار ، وكتب العقاد عن «عبيرية محمد » كتاباً يحلل جوانب العقلة في شخصية الرسول من جميع نواحيها ، ثم كتب الدكتور طه حسين « على هامش السيرة » يروي فيسحة بعض القصص المستمدة من تاريخ الدعوة الإسلامية في شكل قصص ، ثم أخيراً جاء عبد الرحمن الترفاوي - شاعراً قبل كل شيء - بكتيب عن « محمد رسول العرب » . فإين يا ترى يمكن أن يوضع آخر الواليد من كتب السيرة وسط هذا التراث من الدراسة لعياة النبي ؟ وهل لمة حاجة تدعو إليه الآن ؟

ربما كان هذا السؤال طبيعياً ، ولا مفر من طرحه لمن يقول كلمة من كتاب الأستاذ عبد الرحمن الترفاوي . وباعتقادي أن هذا المولد الجديد في تاريخ السيرة هو أثر الواليد جميعاً وأقربها إلى نفس القاريه العربي اليوم . فليس هناك أروع من العودة إلى تراثنا - ونحن ندافع عن الحرية وتنشئ بها - لنرى كيف كان الدفاع عنها جرداً مشرفاً من ناربضا بلغ من العقلة حداً يلوح اليوم أشبه بالأساطير .

وحيد النقاش



الكتابة عن العقائد الدينية التي تسيطر على العالم اليوم ، أو التي سيطرت عليه في الماضي ، أمر على قدر كبير من الصعوبة ، لأن الأديان كثيرة التنوع مختلفة المذاهب والاتجاهات والآراء .

فمثلاً نجد البروتستانتية - وهي أحد مذاهب المسيحية العديدة - تسم نحو مائة وخمسين اتجاهًا مختلفاً . والفروا بين مذهب ومذهب أو اتجاه واتجاه قد تكون شذيلة أو كبيرة ، فحديثة أو فرعية . ومعالجة هذا كله يتطلب دقة وقدرة على التمول والحياد لا بتواضع للكثيرين ..

ولعل هذا هو السبب في أن الكتبة العربية تنقار على هذا اللون من الموضوعات ، وليس أدل على ذلك من أنها لم تستقبل على ما نؤمنه - منذ بداية هذا القرن - في مصر على الآل - سوى كتيابين اثنين ، يفضل بينهما أكثر من أربعين عاماً .

أما آخر الكتيابين فهو الكتاب الذي ظهر حديثاً للأستاذ سليمان ماطر . تحت عنوان « قصة العقائد » بين المسيحية ، والآرض . وكان أولهما كتاب « العقائد » للأستاذ عمر غنات ، وقد صدر عام ١٩٢٨ عن دار العصور .

ومعالم الكتيابين متقارب إلى حد كبير ، والموضوعات التي يتناولها كلا من الكتيابين واحدة ، والتخطيط الذي سارا عليه

متشابه ، وإن لم نجد كتاب - العقائد - بين مراجع الاستاذ سليمان مظهر التي وصلت الى سبعة وسبعين كتابا

ولقد ارتبط المؤلف منذ البداية بالعقائد والديانات التي عاينها في حياته ، مثل الهندوكية والبوذية واليهودية والمسيحية والإسلام . . . الخ . وهو منفتح لاندرى الى أي حد هو سليم . إذ أن قصة العقائد قصة مترابطة ، بدأت مع توحيدات الإنسان الأول ، وربما لم تنته بعد . وتجاهل الأفكار الدينية التي انقضت أمر لا يخدم الغرض الذي قصد اليه المؤلف من عرض شامل للعقائد والأديان . .

ف فكرة التوحيد مثلا لا يمكن أن نبعث عنها في الزرادشتية ، بقدر ما نبعث عنها في عقيدة أتون عند أختانوف . وللتاكيد التي كتبها أختانوف عن آلهة أتون ، أثر - في حاجة الى دراسة - في بعض مزاير الثورة الناعية الى التوحيد . .

هذا إلى أن اتباع هذا النهج من آثاره تجاهل الديانة الفرعونية واليونانية ، والرومانية . . وهي الديانات الثلاث الكبرى قبل الأديان السماوية . . ودراستها أمر غاية في الأهمية بالنسبة لتطور فكرة العقائد . .

وهناك نقطة أخرى أحسست بالقلق لانني لم أجدها في الكتاب وهي دراسة ميتولوجية لشدة فكرة الدين . لقد حدثنا المؤلف فعلا في هذا الموضوع ، ولكنه كان كلاما سريعا ملخصا ، أشبه ما يكون بمقدمة لا بد منها ، ومن الصعب الألتفات من كتابتها . ولكن كيف خلق الإنسان من رغب الإنسان في الطبيعة ، وسروره منها ، ورغباتها ، أمر يحتاج معالجة متأنية .

ولكن المؤلف عندما يعمل الى موضوعه ، وهو معالجة العقائد والأديان - وإن كان لم يفرق لنا الفرق بين اللطيف - يعرضي لها عرضا شاملا مستفيضا .

ويقسم المؤلف العقائد الى ثلاث :

- عقائد الهند . .
- عقائد الصين واليابان . .
- وعقائد الآله الواحد . .

أما عقائد الهند . . فيدرج تحتها عقيدة الهندوس ، والبوذية ، والجانتية - وعلى الرغم من التفاصيل التي يستقصيها المؤلف ، فإنه يتجنب محاولات التفسير . . والفلسفة . . والمقارنة . مثلا عندما يذكر قصة « الخلق » عند الهندوس ، وكيف خلق براهيم أول رجل وامرأة ، يعزل القصة عن القصص المتشابهة عند المصريين القدماء واليونان والبابليين والآشوريين واليهود . الخ . كذلك الفروق بين كل تلك الأساطير حول الخلق . . هل خلق « الآله » أول رجل وامرأة ، أو خلق العالم كله !!

ثم الطوائف عند الهندوس - وهو أمر كانت الهند تعاني منه الى وقت قريب - أكان الدافع على وجود هذه الطوائف أساطير دينية ، أم أن هذه الأساطير الدينية وجدت لتبرير أوضاع اجتماعية موجودة فعلا ؟

هذه أمور كانت كلها في حاجة الى تفسير ومناقشة . .

والجزء الثاني ، كلمة المؤلف عن الكونوشويسية بوالداوية والشنتو ، وفيها يرتفع عرض المؤلف لأفكار كونوشويسوس الى مستوى رفيع من الأدب .

إن هذا الكتاب كله في الحق مجموعة من الصور الشعرية لزوايا ولقطات من العقائد والأديان . ففكرته يجب أن يكون قارئ ، ادب قبل أن يكون قارئ ، فلسفة ودين . .

وبعرض المؤلف في الجزء الثالث من الكتاب لعقائد الآله الواحد مثل الزرادشتية ، واليهودية ، والمسيحية ، والإسلام ، وهو المجال الذي توجد فيه مراجع أكثر ، وفي الوقت نفسه يصبح الكلام فيه في حاجة الى مقاييس أكثر دقة .

وهو يعرض هذا عرضا دائما ودقيقا ، لولا السرعة التي لاتليق بهذا الكتاب الكبير في عرض المذاهب والفكر الإسلامية ، فهدأ أوجها ، الى جانب أنه تناولها من جهة نظر تقليدية ، متلذذاتناول الأفكار الإسماعيلية كلها كمجموعة لوتشتر ، في حين أن الإسماعيلية تطورت تطورات هائلة ، وعندما لمسها في مرحلة القرمطة انهمها - أتهما تقليديا - بأنها معادية للدين والفكران . . وكنت أود أن يناقش ما في هذه الدعوة في مرحلة - القرمطة - من ميسادي ، اشتراكي ، ألزمت مؤرخي الخلفاء العباسيين ومن بعدهم .

ولكن برغم هذه المأخذ الصغيرة ، فالكتاب يعتبر مرجعا هاماف تاريخ العقائد - الأديان . . وهو موضوع كنا في حاجة الى أكثر من كتاب فيه . ولا شك أن كتاب « العقائد . . بين السماء والأرض » للاستاذ سليمان مظهر هو أخطر كتاب ظهر في هذا الموضوع منذ كتاب « اللؤلؤ والنحل » للشهرستاني . وما نوده من المؤلف أن يكمل بحثه ، يبحث آخر ، يناقش فيه العقائد والأديان على مستوى فلسفي لامتوى تاريخي .

عبد المنعم صبحي



لقد فقد الغرب تولده وسيطرته على العالم نتيجة الثورات التي قامت بها شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية للدفاع عن حريتها واستقلالها ، التي ، الذي أفرغ كتاب الغرب وجعلهم يبحثون من سر الكراهية والعداء الوجه دائما للغرب . ويحاول توينبي أن يفسر هذه القضية على ضوء الماضي فيرى أن حكم العالم على الغرب له ما يبرره خلال فترة تقرب من أربعة قرون ونصف كانت خاضعة سنة ١٩٤٥ . فقد دلت خبيرة العالم بالغرب أنه كان القمدي على وجه الإجمال . فستذكر له شعوب إفريقيا وآسيا أن التجار والجنود الغربيين كانوا منذ القرن الخامس عشر يأتون عبر البحار ويتوغلون في بلادهم وأن الأفريقيين استبدوا وتلقوا مير العبيط الأطلس ليغدوا المستعمرسين الغربيين في الأمريكتين كالات حية يستخدما السادة الغربيون لاشباع نهمهم الى اقتناء الثروة ، وسيذكر الروس أن الجيوش الغربية اجتاحت بلادهم في سنوات ١٦١٠ و ١٧٠٩ و ١٨١٢ ، ١٩١٥ على التوالي : وإذا كانت الدائرة تدور الآن على الغرب عن طريق روسيا والصين بعد الحرب العالمية الثانية ، فما فرع الغرب إلا دليل على أن الغربيين لا يزالون يستغرون اليوم أن يذلوا الآله على أيدي العالم الذي سبق أن أذلوه أيام طوال أجيال عدة .

وتوبني في كتابه هذا لا يتفق تطور المجتمعات ولا يعترف بأن الصراع العالمي نتيجة لأوضاع اقتصادية ووفرة في الإنتاج ودروس الأموال لدى بعض الدول التي تبحث لها عن مسوق لاستغلال رأس مالها وتصدير انتاجها ، بل يعكس مفهومه وتفسيره اللاهوتي للتاريخ في فهمه للصراع بين الرأسمالية والاشتراكية فيقول عن تجربة روسيا بالقرب : «مع أن الروس كانوا وما زال كثير منهم مسيحيين ، فانهم ما كانوا قط مسيحيين غربيين ، فان روسيا لم تتحول الى المسيحية من طريق روما كما كانت الحال مع إنجلترا ، بل من طريق القسطنطينية - وبالرغم من اصولهم المسيحية المشتركة فان المسيحيين الغربيين والشرقيين كانوا دائما غرباء بعضهم من بعض ، وكثيرا ما كان التنافر والعداء متبادلا بينهما ، كما لا تزال الحال - لسوء الحظ بين روسيا والغرب اليوم - إذ أصبح كل منهما فيما يمكن أن يسمى « ما بعد المسيحية » من تاريخه . »

ويرى توبني أن الغرب هو صاحب الفضل على العالم في التطور الآتي والافكار السياسية التي تؤمن بها بعض الدول فيقول : « ان الشيوعية سلاح من أصل غربي مثل القتال والطائرات والمدافع لزو لم يخترعه غربيان عاشا في القرن التاسع عشر عما كاترل ماركس والتاجر لما أصبحت الشيوعية مذهب روسيا السياسي . ذلك انه لم يكن في التقاليد الروسية ما كان يمكن أن يؤدي بالروس الى اختراع الشيوعية بأنفسهم ، والبلشفيك باستعانتهم في سنة ١٩١٧ مذهباً سياسياً من الغرب خلاوة على قدرة صناعية غربية يستخدم سلاحاً ضد الغرب ، انما كانوا يتحولون لحولاً جديداً كبيراً عن مجرى التاريخ الروسي فنشك كانت أول مرة استعارت فيها روسيا مذهباً من الغرب . »

ويخشى توبني على الغرب من سلاح روسيا إذ أنها تستطيع أن تتغرب من طلبة الفلاحين في آسيا وأفريقيا وأفريقيا اللاتينية وتستطيع كذلك أن تجد قبولاً لدى شعبي غربية أخرى قسمة مستعربة لانها جاءت نتاجاً لصراعاً غريباً ، ولكنه يتركز في فهم للبشرية نحو الوحدة التي هي البديل لانقاذ الذات في عصر لذي كالتدي نعيش فيه .

ومع أن توبني يدافع بحماسة عن الحضارة الغربية وثقافتها والتكنيك وان افكارها ونظمها عاش عليها العالم فاتته لا يقبل فكرة «الاقومية» فيقول : « فير أن هناك طبيعة الحال آراء ونظما أخرى غربية لشك في اعتبارها نموا واحدا القومية الغربية ، فالأراء ولهم كثير من الشعوب الإسلامية قد أصابهم عدوى الروح القومية بشدة ، كما تاتروا بأراء غربية أخرى منها المفيد والشار وطينا أن نسأل أنفسنا عن نتيجة دخول هذا المثال السياسي الغربي المتسم بضيق الاق إلى عالم إسلامي ورت التقليد بان كل المسلمين أخوة يسبب دينهم المشترك برغم الاختلاف في الجنس واللغة والوطن ، والمألوف أن يوقف انتشار هذا المرض السياسي الغربي في العالم الإسلامي بفصل قوة الشعور الإسلامي التقليدي بالوحدة ، ذلك لان الوحدة العالمية السياسية والاجتماعية الزم بكثير لنا ولنجائنا الآن في هذا العصر اللذي . »

ورفض توبني لفكرة القومية أساسا لا يجعله يفرق بين القوميات التي ظهرت في أوروبا في القرن التاسع عشر التي قامت على فكرة الاستتلاء والسيطرة وبين القوميات التي ظهرت من خلال معركة التحرر الوطني والتي تحمل مفهوما انسابيا وأساسها التعاون مع القوميات الأخرى لا من أجل السيطرة ولكن من أجل سعادة البشرية وتقدمها . ولكن فكرة العالمية التي يؤمن بها

توبني هي التي تجعله يتأذى بالوحدة الإسلامية دون فهم لطروف كل بلد وموتفها من الاستعمار ومن فسادا التحرر في العالم .

لكن الملاحظ أن توبني في محاضراته التي ألقاها بالقاهرة في ديسمبر الماضي قد عدل فكره التي كان يدافع عنها في هذا الكتاب (نظر هذا الكتاب عام ١٩٥٢) حيث أنه في محاضراته عن الوحدة العربية نراه قد تحدث بأسلوب وفهم جديدين لكفكرة الوحدة فقال : « ان الدوافع السياسية التي تدفع بالعالم العربي في طريق الوحدة قوية جدا ولكن هناك عقبات في طريق الوحدة . ولدينا بالحديث نقول ان كل دولة عربية استقلت حتى الآن كانت خاضعة سلفا للسيطرة الأجنبية ، وتفاوتت تعاونا بينا ويرجع التمزق في الدول العربية والحدود المصطنعة بينهم لما رسمته بريطانيا وفرنسا لتتناسب مع المصالح البريطانية الفرنسية ولم ترسم من أجل المصالح العربية واحتياجاتها ومع ذلك فهناك عدد من الدول العربية تضع عقبات في طريق الوحدة . »

ان التسبب لانحياز توبني يرى أن ما قاله وكتبه في السنوات الأخيرة من الكتاب فيها ووجيا لشكالات التسبب ونقاطا معها ، فلم يقد كما هو الحال في كتابه هذا عند الدفاع عن حضارة الغرب ومحاولة تفسير ثقافة العالم بالقرب على ضوء الماضي وبعثت الغربيين على الاستفادة من تجربة التاريخ لتعود لهم مكاتيسم وإدماجهم في جميع المجالات ، ودعوتهم للوقوف أمام التيار الجديد الزاحف من روسيا للصين ، بل نراه في العام الماضي يعلن في شجاعة أدانة الغرب إزاء قضية فلسطين ويقول : « ان المنظمة التي تقع فيها دولة إسرائيل كان يجب أن تؤخذ من الأوروبيين لا من العرب ، فلدولة إسرائيل الجديدة كان يجب أن لا تقطع من وسط أوروبا بل من فلسطين الغربية » ، وان مسئولة بلادي «التي تراجعت الى ما قبل ثكنة فلسطين فهي الحكومة التي أصدرت وعد بلفور ، وكان لها القول الفصل في وضع مسك الاتساذ الذي ملثت إنجلترا تحكم بمقتضاه منذ عام ١٩٢٢ وقد خلفت آمالاً وأحزاناً حرب فلسطين في أذهان الصهاينة تنعاضف بعضهم بعض . ان الأوضاع الحالية في فلسطين تتر الآلام ولكن الانحياز لم يتأثروا من حقوتهم لما زالوا اصحاب الحق الشرعي في ديارهم وممتلكاتهم وما زال لهم الحق في أن يعيشوا في ديارهم وبلاذهم ، لوقى الحقوقي ان أية محاولة لتسوية قضية فلسطين ان تعزف نجاحا اذا لم تحقق حقوق عرب فلسطين العادلة : »

وكتاب توبني «العالم والغرب» يضاف الى كتب كثيرة ظهرت في هذا الاتجاه لفكرين وفلاسفة غربيين أقدمهم تدهور الحضارة الغربية والتقسيم الآلي الحديث ، فانهمكوا في التفكير من أجل البحث عن طريق الخلاص ، ويرى توبني أن الخلاص في العودة الى الكنيسة لان هذا العصر قلبي الى الروحيات التي هي عصب الحضارة والأمل في انقاذ البشرية .

ومع احترامنا لأفكار هذا المؤرخ الكبير فاننا لا نوافق على مفهومه اللاهوتي في دراسة التاريخ وان النخبة المتأخرة هي القوة البديعة فقط مع تجاهل دور افراد الشعوب ، ولا نقره في انكاره لفكرة القومية التي ارتبطت بعد الحرب العالمية الثانية بمفهوم الاستقلال ، وأصبحت عاملا حافلا في تطور البلدان المتخلفة كما ان الحضارة الغربية ليست هي الحضارة المتفردة ، لانها لم تتم من العدم أو تكونت بذاتها بل هي امتداد لحضارات سابقة وحلقة من حضارات لاحقة وليست الحضارة الإنسانية تركبة لشعب بعينه ، بل هي نتاج قوى التقدم الإنساني وراث مشترك عام لكل الشعوب .

جلال السيد



لفاء... مع "الحكيم"



في صسبای الباکر سحرني المنطوطی بعبارة الناصعة المحکمة وعطفه الشدید علی الفقراء والمحرومين .. فحفظت فقرات من « النظرات » کنت أزج بها بمناسبة وبلا مناسبة فی کل موضوع انشاء اکتبه .. وتقدم السن قليلا وقرأت « الأيام » فبهرنی طه حسین بأسلوبه الموسیقی الرصين وبعقريته النادرة التي قهرت اعنی الصعاب ، وارتفعت بصاحبها الفقير الکفيف الى مکان الريادة الفكرية .. وفي تلك المرحلة المبکرة اکتشفت توفيق الحکيم .. قرأت له « يوميات نائب فی الاریاف » فی مجلة « الرواية » وكانت تنشرها سلسلة .. وفي هذه المرة لم يسحرني الأسلوب ، ولم تبهرني البقرية الغضة .. وانما وجدتنی امام كاتب قریب من نفسی ، يستخدم لغة بسيطة مفهومة ، ويصور اناسا عاديين یضحكون ويصرحون ويعبسون ويكرهون کلل الناس الذين اعرههم ..

وأحببت توفيق الحکيم ، وحرصت علی قراءة کل ما یصل الی یدی من مؤلفاته .. وتعلمت منه أشياء كثيرة عن الحياة والحب والفرن .. وبدأت أطلع الی أن أصبح ذات يوم أدیباً فنانا کذلك الراهب المتعبد فی مخراب الفكر .. ولا أشک فی أن كثيراً من أبناء جيلي مروا بنفس التجربة مع أدب توفيق الحکيم ، ولعل من بينهم اليوم أدباء وفنانين مبرزين ..

ومضت السنون ، وبدأت أحوال الکتابنة .. وأذكر أن أول بحث کتبه فی الجامعة کان عن توفيق الحکيم .. وعرفت بعض محاولاتي طریقها الی النشر ، وانتقلت الی الباهرة .. وتعرفت الی عدد كبير من أبرز أدبائنا .. الا توفيق الحکيم .. لم أسع الی لقائه .. وحين أبحث فی فرصة لمقابلته منذ عامين لم أتمسک بها .. کنت قد کونلت له فی ذهني صورة معينة ، لعل خشيت أن یصیبها تعسديل أو تشويه .. فما أكثر ما یقال وما یتکب عن حبه للعزلة ، وعزوفه عن لقاء الناس ، وحرصه الشدید علی القروش والکلمات !

وفي الشهر الماضي کنت فی الاسکندرية مع صديق للأستاذ الحکيم ، ودعاني الی صحبتة للقائه فی مقهى المحب علی شاطئ « السرای » فقررت أن اغامر ، وقلت لنفسي : مهما حدث فستحتاج لك فرصة رؤية كاتبك الأثير ، وستعبر لی عن بعض أفضاله عليك .. والحق أنها كانت مغامرة موفقة الی أبعد حد .. ولکم وددت لو سجلت کل كلمة قالها فی تلك الجلسة التي امتدت أكثر من ثلاث ساعات ، لولا أن خشيت أن أزعجه بمنظر القلم وهو يتابع کلماته ، ويقطع علیه انطلاقة الفكرية الخصبة ..

سأله الصديق : هل أصبح لدينا أدب عالی یحق لنا أن نقارنه بالأدب الاوربية المتقدمة ؟ فقال الحکيم : فلست بعد أولاً فكرة أن یصبح لدينا فی يوم من الأيام أدباء عالی درکيار مثل شکسپير وفولستوي ودستوفسکی ، فهؤلاء وأمثالهم ظواهر خارقة فی تاریخ الأدب لا یمكن أن تتكرر فی أدبنا أو فی أي أدب آخر .. ویجب أن ن فکر أن تاریخ الأدب الاوربية یمتد الی قرون فی حلقات متصلة ، أما نهضتنا الادبية فلم تبدأ الا منذ خمسين سنة ماضی الاکثر حين عاد ابراهيم المولحي من فرنسا ، وحاول أن یحدث لدينا أدباً يشبه ما قرأه هناك ، فكانت « حديث عیسی بن هشام » تجمع بین خصائص القامة العربية القديمة وبين أدب التمسيد الاجتماعي الذي کان شاملاً فی أوربا فی ذلك الوقت .. وتتابعت بعد ذلك الخطوات .. أن أدبنا أخيه ما یكون بقطار مسافر من الاسکندرية الی القاهرة .. مهد الطريق امامه وارثت العقبات ، ولكنه لم یصل بعد الا الی فکر الدوار ، أو دهنور علی الإیتر .. وما زالت امامه مراحل كثيرة قبل أن یصل الی القاهرة ، ولكنه واصل لا محالة ..

یمثل هذا الأسلوب الواضح الصریح ظل « الحکيم » يناقش کل ما أثير فی الجلسة من مشکلات .. وحين افرقنا وجدت أن صورته التي رسمتها له من قراءة کتبه قد تاکدت معالم خطوطها فی ذهني وازدادت وضوحاً ، ووجدته قد أصبح أقرب الی قلبي بعد أن تجسد أمامی انساناً حياً یفيض رقة وصفاء ..

فؤاد دوان